

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI
FOLCLOR

Tomul 42

5-6

1997

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

COLEGIUL DE REDACȚIE

Director:

Acad. prof. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Redactor-șef:

ALEXANDRU DOBRE

Membri:

Acad. prof. ALEXANDRU BALACI; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; GABRIEL GHEORGHE; ION GHINOIU; SABINA ISPAS (secretar responsabil de redacție); MARIN MARIAN; ILIE MOISE; I. OPRIȘAN; MIHAIL M. ROBEA.

În țară vă puteți abona prin intermediul birourilor de poștă.

Toate comenzile pentru revistele apărute la Editura Academiei Române se vor adresa la RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, Sect. 1, P.O. Box 33–57, Fax 401-222 6407, Tel.: 401-618 5103; 401-222 4126, București, România; ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Șos. Olteniței 35–37, Sect. 4, P.O. Box 61–170, Fax 401–312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, București, România; AMCO PRESS S.R.L., Bd. N. Grigorescu 29A, ap. 66, Sect. 3, P.O. Box 57–88, Fax 401-312 5109, Tel.: 401-643 9390; 401-312 5109, București, România.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor“.

La „Revue d'ethnographie et de folklore“ paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie Roumaine sera adressée à RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, Sect. 1, P.O. Box 33–57, fax 401-222 6407, Tel.: 401-618 5103; 401-222 4126, București, România; ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Șos. Olteniței 35–37, Sect. 4, P.O. Box 61–170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, București, România.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

Apare de 6 ori pe an

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

„C. BRĂILOIU“ AL ACADEMIEI ROMÂNE

Str. Tache Ionescu nr. 25

70166 – București

Telefon: 659 37 48

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea 13 Septembrie nr. 13

76117 – București

Telefon: 410 38 46/2119, 2116

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 42

1997

Nr. 5-6

SUMAR

STUDII ȘI MATERIALE

OTILIA HEDEȘAN, <i>Construirea strigoiului</i>	377
GHEORGHE OPREA, <i>Folclor muzical din Gălăușas – Harghita</i>	401
RADU OCTAVIAN MAIER, <i>Meșteșuguri țărănești. Prelucrarea lutului. Olăritul</i>	411
TUDOR MATEESCU, <i>Un mocan săcelean în Dobrogea înainte de 1877 – Radu</i>	
<i>Jalea</i>	429
TITUS MOISESCU, <i>Câteva precizări referitoare la editarea operei enesciene</i>	441
ION BÂRSAN, <i>Dimitrie Cuclin – repere ale biografiei și operei</i>	457
AL. DOBRE, <i>Folclor și etnografie în discursurile de recepție rostite la Academia</i>	
<i>Română</i>	483

NOTE ȘI DISCUȚII

PETRE FLOREA, <i>Folclorul în „Revista Fundațiilor Regale”</i>	505
EUGEN SANDU, <i>Cântecul popular din zona Sărmaș în contextul folclorului</i>	
<i>românesc</i>	511
NICOLAE CONSTANTINESCU, <i>Manifestări științifice internaționale</i>	514

RECENZII

ION MUȘLEA, <i>Icoanele pe sticlă și xilografurile țăranilor români din Transilvania, București, Editura „Grai și Suflor – Cultura Națională”, 1995</i>	
<i>(Gh. Pavelescu)</i>	523
OFELIA VĂDUVA, <i>Pași spre sacru. Din etnologia alimentației românești, București, Editura Enciclopedică, 1996 (Alina Ioana Ciobănel)</i>	526
EUGEN COMȘA, <i>Figurinele antropomorfe din epoca neolitică pe teritoriul României, București, Editura Academiei, 1995 (Laura Jiga)</i>	529
VIRGILIU FLOREA, <i>Folcloriști ardeleni. Colecții inedite de folclor, Academia Română – Filiala Cluj-Napoca, Editura Transilvania Press, 1994 (Elena-Carletta Brebu)</i>	533

REF, tom 42, nr. 5-6, p. 375-562, București, 1997

SIMION FLOREA MARIAN, <i>Legende despre flori, insecte și păsări</i> . Ediție alcătuită, îngrijită și prefată de Ilie Moise, Sibiu, Editura Transpres, 1996 (Aurelia Zmeu)	534
IOAN G. BIBICESCU, <i>Correspondență</i> . Ediție alcătuită, îngrijită, studiu introductiv, note și bibliografie generală de Virgiliu Tătaru, Drobeta-Turnu-Severin, Centrul Creației Populare Mehedinți, Editura Radical, 1996 (Elena-Carletta Brebu)	535
„Revista de etnografie și folclor“, tomul 41, nr. 1–2 și 3–4/1996 (Narcisa Știucă)	536
CATHERINE BELL, <i>Ritual Theory, Ritual Practice</i> , New York, Oxford University Press, 1992 (Marian Constantin)	537
AGNÈS FINE, <i>Parrains, marraines. La parenté spirituelle en Europe</i> , Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994 (Marian Constantin)	539
Cărți și publicații periodice străine primite la redacție (Elena Berceanu)	540

BREVIAR

- *Bibliografie Gheorghe Vrabie* (Georgeta Vrabie). ● *Cultura populară – de la conceptele teoretice la realitatea de teren* (Ioana-Ruxandra Fruntelată).
- *Comisia de Etnologie și Folclor (Raport anual 1996)* (Al. Dobre)

541

IN MEMORIAM

VICTOR CIRIMPEI, SERGIU MORARU (1946–1996)	549
--	-----

CONSTRUIREA STRIGOIULUI

OTILIA HEDEȘAN

Între 25 august și 11 octombrie 1992 am înregistrat un număr de 22 de texte care reproduc principalele etape ale actului colectiv de transformare a unui eveniment ieșit din comun, decesul prin sinucidere al lui Vasile Gladiș din Pecica, într-o povestire despre strigoi. Demersul meu imediat subsecvent își propune să interpreteze acest act colectiv de „lectură” culturală, identificând motivațiile care au produs sau au stopat anumite trasee narrative, precum și valorile comunitare care au fost activate în această împrejurare.

DATELE CONCRETE

Primul element de luat în considerare, cel la care trebuie raportate numeroasele variante individuale ale poveștii, este faptul real al morții lui Vasile Gladiș, petrecut într-o dimineață oarecare din luna august a anului 1992. În afara funeraliilor desfășurate după ritualul simplificat destinat sinucigașilor, istorisirea vecinului martor la descoperirea cadavrului, Mihai Miheț, a avut darul de a stârni interesul sătenilor din împrejurimi și, chiar mai mult, de a genera un anumit orizont de așteptare extrem de potrivit insinuării miraculosului în contingent.

Atât în primele relatări, cele din dimineața imediat următoare sinistrului, pe care le știu doar din referințele femeilor care îl ascultaseră într-o brutărie, cât și în povestirea, mult ulterioară evenimentului, actualizată special pentru imprimare, Mihai Miheț a oferit o serie de detalii pe care le-a considerat definitorii pentru scena la care fusese participant fără voie. [„Într-o dimineață, când am ieșit afară, sau mai bine zis în fiecare dimineață mergeam afară și primu care mă scol, acasă, eram io cu soacra. Acuma soacra mă depășise. Veceu era ocupat. Zic: «- Trebuie să merg să mă piș acolo-n grădină, zic. Ce să fac?» Și mă duc în grădină... Mă uit în

stânga, hopa, că mai este-un om acolo. De la vreo trei-patru metri de la gard mai încolo. No, zic, nu-i bai, ăsta-i baci Văsălie. [...] Zâc: «– Ce-i baiu? Parcă-i mai înalt!» Mă uit la el. «– Pă ăsta-i spânzurat! Da', zâc, ce Dumnezeu, că baci Văsălie nu purta clop, tăta vara nu l-am văzut cu clop.» Și acuma era cu clop-u-n cap. Zâc, precis că ori s-o pregătit, ori l-o pregătit careva, l-o ajutat. De ce să fie spânzurat cu clop-u-n cap?»] Aceleași aspecte au fost deîndată „recitate” de către comunitatea tradițională, care le-a omologat drept acte extrem de dense semantic și, în același timp, deosebit de promițătoare pe planul generării unei povestiri în stil tradițional. Mai întâi, era vorba despre un fapt care se petrecuse în plină noapte și, în plus, fusese descoperit între ora patru și cinci dimineața, iar decuparea acestor două momente ale acțiunii așeza evenimentele sub auspiciile dominante ale Necuratului. De altfel, peste doar câteva zile, una dintre femei, Maria Brăștin, definea gestul de disperare al sinucigașului prin „să te dai tu în mintea lu Sătana!”, confirmând, printr-o expresie memorabilă, această viziune generală a comunității. Infinit mai șocantă decât în timpul conotat malefic s-a dovedit o altă circumstanță a întâmplării: felul în care era îmbrăcat sinucigașul. Purtând haine de stradă și chiar pălărie în cap, Vasile Gladiș părea că se pregătise pentru un eveniment special, ceea ce îi transforma moartea într-un act potențial sobru și care necesita explicații. Mihai Miheș nu a încălcat nici o clipă limitele raționalului, nu a plusat pe acest detaliu, dar a fost suficient să-l prezinte pentru ca el să declanșeze, mai apoi, povestea.

În relatările martorului abundă și informațiile menite să dilueze amploarea evenimentului: el descrie cu lux de amănunte micul ritual matinal al fiziologiei intime a familiei, în care intruziunea conștientizării morții lui „baci Văsălie” apare mai degrabă rizibilă decât gravă. Întrucât, însă, povestitorul nu este un vecin oarecare, ci unul dintre cei mai „școliți” din zonă, un inginer unanim respectat și iubit, întreaga poveste nu a fost pusă nici o clipă sub semnul îndoielii și tot ceea ce a provenit de la el a fost considerat component al unei situații-cadru absolute, care trebuia descifrată și remodelată după canoanele dătătoare de sens ale mentalității tradiționale.

PRIMELE ZILE

Întâmplător, inginerul Miheș relatase sumar despre moartea vecinului său unui grup de femei aflat la taclale în incinta unei brutării din apropiere. Grupul asociat acestui spațiu, alcătuit din muncitoare și din vecinele care își petreceau o parte din timp acolo, a devenit unul din principalii colportori ai

zvonurilor legate de moartea suspectă și, mai apoi, unul dintre locurile cele mai importante de țesere a poveștii în care Văsălie umplea rolul strigoilui.

La câteva zile după discuție, două din aceste femei, Aurelia Dragoș și Letiția Barbu, au repovestit-o pentru imprimare. Ceea ce au spus prezintă un interes maxim pentru definirea tensiunii psihologice în care se găsea comunitatea confruntată cu evenimentul o dată neobișnuit al sinuciderii și suplimentar incitant datorită manierei concrete a prezentării sale de către unul dintre martori. Ceea ce șochează la compararea variantelor celor două femei este asemănarea lor uluitoare, care le dă valoare de adevărate depoziții. Povestitoarele nu pun aproape nimic de la ele și nici nu folosesc vreodată termenul de *strigoi*, vreun echivalent al acestuia sau o aluzie cât de mică în acest sens, dar exactitatea cu care reproduc etapele discuției aparent neînsemnate la care participaseră într-o bună dimineață, reluarea strictă a tuturor amănuntelor auzite, inclusiv a celor licențioase, indică însemnătatea pe care au acordat-o evenimentului. Interpretarea acestor două relatări nu este completă fără nuanțarea relației extrem de dinamice dintre subiecții enunțării – două femei foarte serioase, care nu au deprinderea de a vorbi urât, propunând lucruri dezavuate de către comunitate – și obiectul povestirii lor, imposibil de transmis în absența unor cuvinte rușinoase. Ce le-a determinat să procedeze astfel?

Deși răspunsul nu este unul simplu și tranșant, el trebuie căutat undeva în zona excepționalității evenimentului care avusese loc și care anunța o urmare de aceeași proporții. Aurelia Dragoș și Letiția Barbu au preluat o anumită informație de la Mihai Miheș și au tradus-o în codul carnavalescului, așezând-o, așadar, în proximitatea sacrului. Teoreticienii au observat că „în numeroase mitologii zeii, spiritele sau creaturile mitice se împart net în două categorii, una «serioasă», alta «comică». [...] În anumite societăți există clovni și bufoni sacri...”¹. Preluând această sugestie și adaptând-o situației în discuție, observ că una din sursele modelării morții lui Vasile Gladiș pe arhetipul strigoilui a fost această asociere a sa cu un anumit tip de ridicol atât de îngroșat, încât era greu de perceput în afara unei extensii misterioase. La această viziune a contribuit și amintirea unui bogat repertoriu de rituri prin care sunt manipulate materii umane reziduale, de genul excrementelor sau urinei, tocmai în scopul îndepărtării spiritelor malefice în genere și a strigoilor în special. În această logică, folosirea vorbirii licențioase are, subiacent, un efect apotropaic, întrucât „morții rău morți” nu se tem de nimic mai tare decât de azvârlirea acestor materii provenind de la cei vii, căci expunerea lor scabroasă evidențiază tocmai diferența dintre cele două lumi.

¹ Rene Girard, *Violența și sacrul*, traducere de Mona Antohi, București, Nemira, 1995, p. 275.

În pofida acestor elemente convergente în conturarea iminenței unui eveniment extraordinar, foarte probabil de factură miraculoasă, nici una din cele două povestitoare nu recurge încă la termeni din acest repertoriu tradițional. Ele, ca și în întreg grupul din care fac parte, se află într-o așteptare încordată a irumperii transcendentului în contingent. Deosebit de grăitoare, în acest sens, este o povestire înregistrată de la Letiția Barbu, la câteva ore după imprimarea relatării despre întâlnirea cu inginerul Miheț. De astă dată ea nu mai face nici o referire la evenimentul despre care era vorba, ci, fără să propună vreo relație explicită cu acesta, narează o „întâmplare” – cum o definește singură – auzită de multă vreme, „când era de optsprezece ani, „de la o femeie din Șepreuș, pe numele ei Pârvu Maria” și petrecută „unde, în altă parte”. „Întâmplarea” pe care și-o amintește brusc Letiția Barbu este, însă, unul din textele cele mai cunoscute din repertoriul narativ care are ca personaj principal strigoiul, dezvoltându-se în jurul schemei epice a nașterii unui copil blestemat ca urmare a relațiilor dintre nevestă și soțul ei mort. Alăturarea ei fermă la ansamblul discuțiilor despre moartea vecinului Gladiș funcționează ca un raționament implicit: „Vecinul nostru a murit în niște circumstanțe deosebite. Așteptăm să se petreacă ceva ieșit din comun după înmormântarea lui. Dar când se petrec anumite evenimente postfunerare în care este implicat decedatul, acesta este, de fapt, un strigoi, așa cum a fost cazul în povestirea Mariei Pârvu. Deci așteptarea noastră în privința lui Văsălie este, practic, o așteptare a întoarcerii sale ca strigoi.”

Păstrând, așadar, litera informațiilor anterioare, provenite de la martorul imediat al evenimentului, femeile de la brutăria din apropiere, față de care Letiția Barbu a funcționat ca un adevărat lider de opinie, au produs o serie de transformări de adâncime. Ele au descoperit în scena spânzurării o adevărată „intrigă de predestinare”², care trebuia să fie cauza unei serii de evenimente ce urmau să fie așteptate cu răbdare și interpretate cu atenție și pricepere. Până la iscarea acestor acte, femeile au găsit, în amintirea lor, modelul tradițional care trebuia să le ofere cadrele de referință ale comentariului. În aceste condiții nu este deloc de mirare că, din toate povestirile stereotipe care au fost invocate pe parcursul celor două luni în care comunitatea rurală din Pecica a fost interesată de transformarea lui Vasile Gladiș în strigoi, aceasta este cea mai șocantă, cea mai terifiantă și cea mai „neagră”, tocmai pentru că rostul său era acela de a deschide drum unei realități infinit mai cuprinzătoare decât cea obișnuită. Oamenii nu mai trebuia să se mire de nimic, întrucât altceva mult mai grav avusese loc altcândva și altundeva.

² Cf. detalierea conceptului la Tzvetan Todorov, *Povestirea primitivă*, în *Pentru o teorie a textului*. Introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Doina Șepeșan-Vasilie, București, Univers, 1980, p. 330.

ZVONUL

În același timp în care femeile de la brutărie modelau în maniera reconstruită mai înainte evenimentul, pe strada aflată în imediata vecinătate a casei lui Vasile Gladiș s-a conturat o altă soluție menită să interpreteze moartea năpraznică. Întrucât aici fiecare dintre locuitori aflase secvențe ale întâmplării din cel puțin o sursă, după cum la alte momente fusese el însuși martor pentru ca apoi să povestească altora ce văzuse și ce făcuse, fidelitatea pentru un adevăr unitar era mult mai limitată.

Cercetătorii unor situații sociale de asemenea factură sunt de acord că „toate simbolurile misterioase constituie un resort ideal pentru zvonuri”³, amploarea pe care vor lua-o acestea fiind direct proporțională cu „importanța și ambiguitatea evenimentului”⁴ care le servește ca pretext. Vecinii lui Vasile Gladiș se aflau exact într-o atare situație: lângă ei și în completa lor ignoranță se petrecuse un fapt extraordinar și greu de explicat, la care nimeni nu asistase dar cu care, vrând-nevrând, luase contact toată lumea. Într-o încercare esențială de a pune lucrurile într-o succesiune de tip cauză–efect ei au intrat în matricea inventării poveștii care a avut ca primă fază stărnirea unui zvon. A fost determinant pentru această evoluție faptul că, practic, în toate zilele care au urmat înmormântării, zile de o încărcătură psihică sporită, nu s-a întâmplat nimic, și cum „întâmplările nu există [...] au apărut relatări ale întâmplărilor, mărturii potrivit cărora cineva a văzut sau a auzit ceva”⁵. Întrucât „viața socială se bazează pe încredere: din principiu nu pornim de la ideea că rudele noastre inventează, fabulează sau sunt victime ale halucinațiilor”⁶, tot așa cunoscuții și vecinii lui Gladiș n-au avut de ce să se suspecteze reciproc în privința bunei-credințe cu care s-au implicat în lămurirea acestei chestii. Pentru că din dosarul întâmplării concrete și a cauzalității ei reale „lipseau prea multe piese, înconștientul colectiv a atârnat foarte greu în interpretare”⁷. Circumstanțialitatea întâmplării cunoscute de la inginerul Miheș, foarte apropiată de cadrele dilecte ale narațiunilor despre spiritele malefice și despre strigoi în primul rând, a avut, în aceste condiții, rolul cel mai important. Astfel, pe fundalul unei așteptări curioase și temătoare în același timp, s-a însăilat zvonul, cel mai bine reprezentat în relatările Savetei Zorici. „O murit on om lângă noi,

³ Jean-Noel Kapferer, *Zvonurile*. Cel mai vechi mijloc de informare din lume. Prefață de Septimiu Chelcea, traducere de Marina Vazaca, București, Humanitas, 1993, p. 33.

⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁵ *Ibidem*, p. 53.

⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁷ *Ibidem*, p. 51.

spânzurat. După mormântare nevasta și pruncii or zâs că vine acasă. Și l-or văzut, cu pitici și mai știu io în câte feluri zăce că l-or văzut. Și zăce că plânge pân ocol, bate feră dăolaltă, hărănește caii noaptea, bate porcii și mai știu io câte. Și duminică la amiază, a fost ficioru la uliță și când s-o băgat 'năpoi, s-o băgat spăriat și o zâs că l-o văzut pă tată-so cu bicicleta, țângălea și zăcea: „Am vinit la voi!“] Discutarea lui este esențială, deoarece aici se găsește o primă rezoluție de tip creativ aplicată situației concrete produse de moartea lui Vasile Gladiș. Valoarea sa nodală poate fi justificată și prin poziția specială pe care o ocupă femeia în raport cu cele două grupuri: ea locuiește la intersecția celor două străzi unde oamenii erau preocupați în mod special de poveste, comunică în mod predilect cu vecinii sinucigașului, dar își face cumpărăturile pe cealaltă stradă, unde merge adeseori, deoarece rudele sale cele mai apropiate locuiesc acolo.

Observ, mai întâi, că spre deosebire de celălalt text care circula în aceleași zile și care glosa pe seama spânzurării și a descoperirii cadavrului, întreagă această istorisire este alcătuită, fără excepție, din lucruri șocante, întrucât o experiență culturală ancestrală, osificată în poveste, așază în spatele fiecăruia dintre ele semnificații complexe și finalități terifiante. Mai mult chiar, așa cum sună această relatare, extrem de laconic pentru un conținut atât de dens, ea apare destul de apropiată de rigorile rostirii tabuizante⁸. Nu pot să nu observ că, în scurta ei intervenție, interlocutoarea mea pare a nu povesti nimic. Ea enunță, doar, anumite acțiuni [*vine acasă, hărănește caii noaptea, bate feră dăolaltă, doarme noaptea împreună cu nevasta* etc.] despre care formulează aprecieri foarte vagi, mai degrabă conjuncturale [„... fel și chip dă lucruri pântru mine nu prea plăcute“]. Acest fapt mi se pare posibil datorită unui statut special pe care îl au, aici, cuvintele care numesc acțiunile propriu-zise. Ele sunt, păstrând proporțiile, un fel de „titluri“ de capitole din imaginarul colectiv sau, și mai exact, un gen de „parole“ convenționale, unități de cod care operează în două registre, întâi într-unul superficial, verbal, socializat, unde creează aparența informației dar, în același timp, ele declanșează procesele memorării și imaginației. Vreau să spun că în momentul în care rostește „hărănește caii“ povestitoarea oferă, fără îndoială, o veste, dar, pentru ea acest clișeu cheamă, totodată, o serie de întâmplări/povestiri pe care le-a auzit de-a lungul timpului, toate fascinante și misterioase, dar toate „întreșute cu non-spus“, toate apte de a se lăsa în continuare complicate narativ sau încărcate simbolic. Cu cât aceste amintiri sunt mai bogate, ele permit o gamă mai largă de transformări/

⁸ Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*. Cooperarea interpretativă în textele narative, în *românește de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Univers, 1991, p. 49.*

interpretări personale și apoi, în cele mai multe dintre situații, o reticență mai anxioasă în verbalizare. [Înregistrările făcute în acest caz au relevat că subiecții cei mai convingși de realitatea „întoarcerii lui Văsălie“, aceia care manifestau constant comportamente cvasiritualizate cu tentă magică de genul scuipatul în sân, crucea cu limba în cerul gurii, purtarea unui obiect de îmbrăcăminte pe dos, au refuzat, fără excepție, orice discuție și mai ales orice imprimare audio pe această temă.]

Dar „vorbind despre asemenea lucruri facem un pas spre diminuarea anxietății: interlocutorii pot demonstra că zvonul e imposibil, lipsit de sens. Dacă zvonul e creditat, asumarea colectivă a pericolului ne scoate din izolare, aceasta nemaipelanând numai asupra unui singur individ, ci asupra tuturor“⁹. Prin urmare, povestirii pe care un asemenea eveniment o poate deștepta nu trebuie să i se acorde doar rolul destul de modest de ordonare a unor evenimente ciudate, nici numai cel de explicație coerentă a unor fapte ambigui, ci chiar acela de enunț cu funcție apotropaică. Starea de lucruri, în cazul analizat, este de natură să evidențieze că această funcție are, în primul rând, o susținere psihologică. Fiecare individ „se încarcă“ ascultând relatările altora, dar „se eliberează“ transmițându-le în continuare. Rezultă, mai departe, că ea se manifestă eminemant în relațiile de grup, succesul său fiind una dintre probele coeziunii sociale.

CONFIRMAREA

Pe acest fond de neliniște generală, caracterizat prin comportamente paradoxale și relatări ambigue, credința că vecinul sinucigaș s-ar întoarce strigoi a proliferat nestingherită de nimic. Punctele de vedere ale intelectualilor care locuiau pe cele două străzi, opoziția lor formulată prin raționamente sau prin îndemnuri la verificarea afirmațiilor și la experiență personală nu au fost luate în considerare de nimeni. Locul de lider de opinie, îndeplinit aproape în toate situațiile sociale de acești oameni școliți, a rămas pentru câteva zile liber. Într-un târziu aici s-a instalat firesc Aurelia Moholea, femeia care scaldă morții și despre care se credea că a văzut și a rezolvat multe situații de acest gen. Pentru țeserea poveștii, rolul său a fost acela al unui *supervisor*. Cu o competență reală, validată și acceptată unanim, ea a confirmat unele dintre întâmplări și le-a exclus pe altele. Dând verdicte de probabilitate și actualizare, ea a propus, de fapt, o ierarhie. Cu alte instrumente decât ale grupului, a făcut ordine, reținând, din tot ce se

⁹ Jean-Noel Kapferer, *op. cit.*, p. 72–73.

vorbea, doar ceea ce putea fi recitat în codurile comunitare, ceea ce putea fi adus în schemele-tip tradiționale. Astfel, oricât de neliniștitor, faptul pălea în fața unei experiențe anterioare care îl echivala și-i oferea, totodată, o soluție. Mulând noua împrejurare pe situația generică, povestitoarea convergea, de fapt, necunoscutul într-un cunoscut îndepărtat cu care ea, prin actul însuși al povestirii, realiza medierea.

În acest sens, demersul său a operat la trei nivele: mai întâi a oferit o istorisire coerentă a evenimentelor petrecute o dată cu moartea lui Gladiș; în al doilea rând, a reactualizat câteva povestiri despre strigoi cărora le-a căutat câte un argument al realității precum și un mare număr de întâmplări greu de explicat fără recursul la magie; în al treilea rând, a detaliat filonul de practici menite să preîntâmpine transformarea mortului în strigoi din cadrul ceremonialului funerar.

Punând cap la cap informațiile pe care le-a aflat din diferite surse, observațiile și deducțiile personale, femeia a construit o povestire în care evenimentele narate sunt așezate într-o ordine fermă, fără anacronii demne de luat în seamă. Din toată fabula, însă, cea mai strictă mulare pe traiectul cronologic o are începutul, care aici este un moment anterior sinuciderii. Dintr-un punct de vedere extradiegetic¹⁰ și instituindu-se într-o instanță omniscientă, Aurelia Moholea a debutat prin a prezenta trezirea din somn, la o oră strict memorată, a sinucigașului, îmbrăcarea sa meticuloasă, discuțiile mărunte cu nevasta și, apoi, ale acesteia cu băiatul, schimbul de cuvinte ale Draghinei cu inginerul Miheț ș.a.m.d. Curiozitatea acestei relatări constă în faptul că ea este atât de completă încât umple toate nelămuririle. Spusă cu detalii, elaborată, aproape fără lacune logice, această povestire decupează din multitudinea de virtualități doar un singur traiect, iar acesta, evoluând, din moment în moment, de la cauză la efect, pare destul de liniștitor. Ea arată tuturor că faptele se petrecuseră/se petreceau așa, erau sub control, toate celelalte cuplaje secvențiale, inițial deschise, dar nebătătorite și, deci, periculoase, trebuie îndepărtate, iar teama poate să se diminueze. Totuși, privind lucrurile din afara comunității care a acceptat fără rezerve soluția Aureliei Moholea, constat preeminența povestirii asupra experienței. Nimeni nu a contestat scena și nici nu a aruncat cea mai firavă umbră de îndoială asupra ei, în ciuda faptului că toate acele întâmplări, astfel sau altcum decât fuseseră ele povestite, se petrecuseră în absența oricărui martor. În altă ordine de idei, din dorința de a oferi amănunte, femeia a optat pentru o lentoare atât de mare a povestirii, întrerupte de nenumărate dialoguri memorabile, unele cu virtuală deschidere metaforică,

¹⁰ Gerard Genette, *Nouveau discours du recit*, Paris, Seuil, 1983, p. 55–56.

încât, aproape ca în unele texte de proză modernă, timpul povestirii a ajuns mai mare decât timpul universului ficțional pe care ea îl reconstruiește. Această receptare necondiționată, extrem de grăitoare pentru mentalitatea tradițională, a determinat ca, o dată conturată și făcută publică printr-o voce de multă vreme creditată comunitar, povestirea evenimentelor să funcționeze ca o confirmare a adevărului credinței în „transformarea în strigoi”. În același sens, tuturor faptelor știute și, implicit, girate li s-a asociat numele de Văsălie ca agent, astfel încât vecinul concret care tocmai murise a fost mutat în domeniul personajelor cu nume fixe și sonore.

Începută în maniera prezentată mai sus, povestirea Aureliei Moholea a continuat printr-o permanentă contrapunctare a unor secvențe rituale cu relatarea zvonurilor despre „întoarcerea” postfunerară a lui Văsălie. Astfel femeia a dat o turnură complet diferită stării de spirit comunitare: toate acele lucruri grozave care se zice că se petreceau chiar în preajma lor, trebuiau privite cu destulă detașare, căci ele nu mai erau manifestarea unei forțe fuciar agresive și ostile oamenilor, ci urmarea aproape instantanee a unei necunoașteri condamnabile și a unor încălcări repetate și regretabile ale ritualului. Fiecare moment mai important al subiectului este anticipat de un discurs detaliat, autocitat cu emfază, în care povestitoarea enumără toate gesturile exemplare și circumstanțele optime ale actualizării lor, fiind sigură că numai ele pot funcționa drept cauze ale unei treceri ireversibile a mortului în lumea cealaltă. În locul aplicării în practică a spuselor sale (ale Aureliei Moholea), familia lui Văsălie pare urmărită de o permanentă amnezie, chiar dacă aceasta vizează, cel mai adesea, doar detaliile. Aurelia prescrie înfierarea imediată a mortului, iar familia o lasă pe a doua zi; cere acoperirea ochilor deschiși, parcă, în ciuda încetării din viață, dar nimeni nu ia nici o măsură; dictează întoarcerea măturii cu spicul în sus după ce aude că ai casei dorm neliniștiți și nu vede nici un semn că lucrurile s-ar fi făcut așa; precizează că preotul trebuie așteptat cu lumânările aprinse în colțurile casei, nimeni nu se îngrijește de asta ș.a.m.d. Redundanța impresionantă a scenariului „prescripție-încălcare” face ca evenimentele, pornite mereu de pe temeuri greșite, să fie întotdeauna altele decât cele dorite, inverse acestora și terifiante.

Oricât de firești ar părea acum lucrurile, un dubiu esențial plana în jurul Aureliei Moholea: dacă ea știuse atât de bine ce, cum și când trebuie făcut, de ce se eschivase de la toate acestea, de ce nu gestionase funeraliile în așa fel încât nimic rău să nu se întâmple? Bineînțeles că aceasta era o problemă care nu se putea înfiripa decât la mult timp după nașterea poveștii, căci comunitatea, dornică de senzațional, avusese mult prea multe și mult prea variate informații după moartea lui Văsălie pentru a renunța la

strigoiul ei numai de dragul contemplării unui ceremonial tradițional excelent executat. Totuși, pentru a preîntâmpina o acuză de acest gen, femeia pricepută întru ale mortului a oferit și o foarte bogată „documentație” tradițională a acestor cazuri. Ea a povestit în diverse împrejurări o întreagă serie de întâmplări despre strigoi și vrăjitori, readucând în mintea consătenilor săi imaginea metamorfozelor misterioase și a efectelor incontroleabile, precum și o atmosferă înțesată de așteptare și anxietate. În textul înregistrat, aceste exemple s-au rânduit, potrivit regulii pașilor mici, din aproape în aproape. În primul rând a fost rememorat un detaliu prea puțin știut, de la pregătirea pentru funeralii a unei femei bine cunoscute de toți cei de față – mama lu Jeni; după cum pretinde interlocutoarea, aceasta avea codiță dar, observându-se la timp, în locul simplei înfierări i s-a înfipt un cui înroșit în inimă și nimic neplăcut n-a mai urmat după înhumare. Apoi s-a invocat cazul „lu Tutăloaie“, al cărei bărbat mort nu s-a liniștit șase săptămâni după deces. În al treilea rând s-a istorisit despre o femeie care se metamorfoza, după o anume, neștiută de nimeni, periodicitate în diferite animale și pornea astfel pe ulițele satului. Început ca o întâmplare, acest al treilea exemplu eșuează pe planul contingentului în momentul în care interlocutoarea mea este în imposibilitatea de a stabili o identitate între personaj și o anumită persoană mai bine sau mai puțin cunoscută din sat. În al patrulea rând, aparent deviant față de aspectul sistematic care caracterizase prezentarea faptelor în prima parte a discuției, sunt rezumate anumite întâmplări care au ca personaje diferiți magicieni locali: Olărița, Mața, preotul de la Ignești, Livi, vrăjitoarea de la Vârfurile.

Ce efecte poate să fi avut reiterarea acestui repertoriu cu profil unitar dar cu nuanțe destul de variate? Urmărindu-l în configurația sa discursivă, constat că faptele citate sunt inițial similare cazului în curs, al lui Văsălie, apoi asemănătoare doar în unele privințe, pentru ca întâmplările din ultima categorie să prezinte doar vagi filiații cu situația care trebuia explicată. Interesul Aureliei Moholea pentru un ritual bine făcut, pe care doar ea îl cunoaște în toate amănuntele, se manifestă și aici, căci, amintind povestea „mamei lu Jeni“, femeia pretinde că, efectuând la timp cele de cuviință, dezechilibrul comunitar a putut fi salvat. Exemplul al doilea pledează pentru o rezolvare postfunerară, căci și în condițiile în care revenea după moarte, celălalt strigoi al ultimilor ani, Tutali, „s-a liniștit“ după pomenile de șase săptămâni. Evocând o realizare mult mai extinsă decât cea validată îndeobște, celelalte întâmplări – dintre care povestitoarea le girează pe unele, pretinzând că a fost pacienta diversilor agenți magici cu intenții malefice – sunt, practic, o mărturie că orice este posibil, și acum se poate

petrece orice lucru oricât de ieșit din comun, căci așa ceva s-a întâmplat deja/sau pentru că nu este nimic nou sub soare.

Interpretate astfel, povestirile Aureliei Moholea se dovedesc a fi, în același timp, stimulente ale credinței, instrumente de terapie comunitară și profeții ale salvării care va interveni mai devreme sau mai târziu. Raportând intervenția ei la întregul context rural a cărui documentație am transcris-o, este evident că punctul de vedere pe care l-a exprimat a echivalat cu confirmarea așteptărilor și bănuielilor că Văsălie s-a transformat în strigoi, dar, ca în orice asemenea situație, el a anticipat și finalul inerent al spaimelor.

POVESTIRI EȘUATE

După ce Aurelia Moholea, profesionista funeraliilor locale și femeia cea mai informată în domeniul cu granițe laxo al magiei a dat, cu destulă toleranță, verdictul că Văsălie este strigoi, lumea a neglijat toate reținerile pe care lidera lor de opinie momentană le exprimase și a plonjat, înfiorată și fericită în același timp, în contemplarea și explicarea necunoscutului. Pentru cei mai mulți dintre localnici integrarea în această stare de spirit generală a însemnat, în continuare, doar reproducerea fidelă a ceea ce au auzit de la alții și, cu predilecție, a ceea ce putea fi raportat, chiar dacă prin câțiva intermediari, la autoritatea Aureliei Moholea sau la mărturia socotită indubitabilă a Draghinei Gladiș, soția mortului. Celelalte relatări, toate succinte și organizate pe seama enumerării de fapte foarte generale dovedesc că, pentru cei mai mulți dintre localnici, validarea obiectului credinței lor nu a însemnat și transgresarea unor limite discursive. Ei și-au menținut statutul de ascultători foarte interesați, dar nu s-au aventurat pe traiectul de potențiali povestitori decât extrem de arareori. Variantele pe care ei le comunică pentru înregistrare sunt mai degrabă niște propoziții cu valoare mnemotehnică decât niște povestiri supuse unei retorici speciale, așa cum sunt cele ale Aureliei Moholea, ale Letiției Barbu sau, probabil, altele cu nucleu fix pe care le auzeau aiurea.

Deși intenția de ordonare, prin alte povestiri decât cele care au fost deja citate și deveniseră, păstrând proporțiile, canonice pentru situația dată, s-a manifestat destul de rar după zilele „confirmării strigoiului“, totuși, în mai multe cazuri, oamenii au încercat să muleze anumite informații pe modelele integratoare ale epicii tradiționale. Întrucât aceste tentative nu puteau apărea acolo unde situația și-a generat, deja, de multă vreme, povestea (*id est* se actualizase, deja, de către „profesioniștii“ locali sau prin

rememorarea unui nucleu epic osificat, devenind o povestire clară, pe cât se poate de completă, care propune un final limpede), ele s-au orientat înspre anumite fapte deviate de la repertoriul tradițional al strigoiului, puse pe seama lui Văsălie. Noutatea acestor informații a stârnit suspiciunile unora dintre cunoscători și a pus, câteodată, în pericol chiar adevărul strigoiului. Aceste povestiri pornesc, de fapt, de la anumite greșeli sau confuzii de motive tradiționale. Ele sunt extrem de elocvente pentru statutul unei comunități care și-a păstrat intacte sistemele de reacție culturală la anumite categorii de stimuli, dar a uitat „listele” de subiecte, simboluri și motive potrivite fiecăreia dintre situații.

Prima greșală ce a forțat fixarea prin narațiune a fost provocată de Maria Brăștin, care a dezlănțuit o tiradă hotărâtă împotriva soțului ei, dornic să cumpere câțiva purcei de la familia decedatului. Argumentul principal al femeii a fost că „acela vine și-i duce purcica și n-ai nici purcică nici bani. – Dacă el îi strâgoi și vine acasă noaptea”. Judecata Mariei Brăștin se baza, de fapt, pe o analogie: „În fiecare noapte Văsălie se întoarce acasă și hrănește animalele. El trebuie să procedeze la fel și dacă acestea vor fi vândute”. Corectă din punct de vedere al legilor magiei, interpretarea femeii este, însă, cu totul nepotrivită situației. Ea ignoră credința potrivit căreia „mortul rău mort” nu revine oriunde, ci este legat de spațiul casei și al pământurilor sale. Familia Brăștin n-avea de ce să se neliniștească, deoarece Văsălie, prin predeterminarea sa tradițională, nu o putea ruina. Oamenii, însă, nu mai știau acest lucru și, atunci, au inventat cu reguli potrivite altor contexte, iar efectul a fost unul degringolant și neliniștitor.

Această suplimentare a spaimei pe care a declanșat-o construcția Mariei Brăștin, cu totul nefirească, întrucât rolul celorlalte povestiri era în primul rând unul terapeutic, a dus la „problematizarea” relației strigoiului cu locul casei și cu membrii familiei. S-a constatat, astfel, că nimeni altcineva decât ai casei nu avusese „revelația” întoarcerii strigoiului, și, în lipsa amintirii că el este legat de familia și spațiul pe care aceasta îl posedă, lacuna a ridicat serioase suspiciuni. Oare nu cumva căsenii, umpluți de spaimă, au vedenii nedefinite? Oare nu cumva fiul, mai întotdeauna amețit de alcool, are iluzii deșarte? Pentru că toate aceste dubii s-au ridicat foarte târziu în ordinea cronologică a țeserii poveștii, greutatea lor a fost subminată de chiar credința comunitară. Totuși, nelămurirea, care viza esența problemei, a persistat până când soluția a fost exprimată prin intermediul unei povestiri formalizate, preluate ca atare din alt repertoriu rural. Maria Ponta, originară din Gorj, dar bine integrată în comunitatea unde trăiește de aproape cincisprezece ani, a lansat, ca dovadă a limitării relațiilor postfunerare ale mortului la domeniul celor apropiați din neam, istorisirea unei întâmplări

puse pe seama unei ruđe mai îndepărtate ale sale care a trebuit să-și acopere și să-și liniștească prin ritual un asemenea strămoș neliniștit. Gestul acesta, cu implicații imediate asupra stării de spirit a comunității și asupra configurației credinței, este extrem de interesant și în planul comunicării interculturale. El relevă condițiile în care opinia unui *outsider* este luată în considerare și integrată sistemului cultural propriu. Greșeala Mariei Brăștin, în măsură să sporească dezordinea și anxietatea, a fost corectată prin exemplul coerent din punct de vedere narativ invocat de Maria Ponta. Chiar dacă locul desfășurării sale era unul de neatins iar timpul la fel de incert, oamenii îl cunoscuseră prin vocea demnă de încredere a femeii venite de acolo, care media, astfel, între contingentul neliniștit și lumea riguroasă a poveștii al cărei cronotop este, în mod preferențial, situat departe și demult.

Tot pe seama mărturiei limitate la membrii familiei s-a țesut și a doua povestire pe care o consider eșuată. Maria Cristea și Saveta Zorici au preluat informațiile venite de la un oarecare Șetanschi potrivit căruia, în momentul când el intrase în grădina sinucigașului, s-ar fi auzit strigat de o voce. Interesul celor două povestiri consistă, însă, într-o bogată figură discursivă: „Și trecând pe-acolo, pe lângă ușă, o-auzit o voce: / – Da' tu ce cauți aici? / N-o băgat de seamă, c-or foșnit tuleii, cum or fost uscați. Mai o dată: / – Apu ție ce-ți trăbă aici? / Și a treia oară când l-o-ntrebat o-auzit perfect și el și fata cea mică“. Intenția de augmentare a sentimentului ascultătorului este, aici, evidentă. În acest sens povestitoarea recurge la o figură recurentă în arsenalul epicii tradiționale, triplicarea¹¹. Este o triplicare intensivă, căci vocea se aude prima dată neclar, a doua oară așa și-așa și abia a treia oară distinct. Până aici, nimic neobișnuit! Problema este că recursul la o asemenea relatare nu poate fi făcut decât din perspectivă extradiegetică. Oricât de atent, Șetanschi este robul statutului său de personaj al unei anumite scene, deci ceea ce cunoaște el, din locul său intradiegetic, trebuie exprimat numai printr-o povestire homodiegetică¹². Astfel rezultatul frizează absurdul, așa cum se și întâmplă aici, unde triplicarea nu este girată de nimic. În pofida erorii de construcție a discursului, Maria Cristea lasă să ajungă până la virtualii ascultători un foarte interesant joc al vocilor narrative, rezultat din întrepătrunderea povestirii-mărturie cu marile subiecte ale epicii tradiționale comunicate întotdeauna de o voce demiurgică, aflată într-o postură superioară și omniscientă.

¹¹ Despre triplicare ca „element auxiliar“ al structurii funcționale a basmului, cf. V.I. Propp, *Morfologia basmului*, în românește de Radu Nicolau, studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Univers, 1970, p. 74–75.

¹² Gerard Genette, *op. cit.*, p. 55–56.

O GREȘEALĂ SOCIALIZATĂ

„Vine acasă“, folosit pentru a caracteriza neliniștea sufletului lui Văsălie și, implicit, nenorocirea familiei Gladiș, avea, pentru ascultători – chiar și pentru cei mai sumar informați –, un set de elemente subînțelese: hrănește vitele, face zgomote lăsând să i se simtă prezența, urcă noaptea în patul nevastei. Cu alte cuvinte „vine“ era compus și asigurat de aceste evenimente minimale ale existenței domestice despre care ai casei povesteau exact în termenii în care ar fi depus o mărturie. Situația, însă, era una ceva mai complicată: „a veni acasă“ ca predicat al unui subiect special [o persoană decedată cu puțin timp în urmă] este expresia eufemistică și/sau tabuizantă pentru „a fi strigoi“. A spune, însă, despre cineva că „se întoarce strigoi“ este un lucru pe care o comunitate nu și-l poate permite fără actualizarea unei adevărate „proceduri“ a imaginarului. [Restricții serioase în această privință provin din faptul că, în general, un asemenea lucru nu i se poate întâmpla oricui, ci doar celui care, în timpul vieții, a întreținut relații cu Necuratul fie făcând vrăji, fie ucigând. Astfel mai poate fi strigoi cineva născut în condiții speciale, deci ispășitorul unui „blestem pe viață“, sau înmormântat fără rigorile necesare. Asta înseamnă că, în comunitate, a afirma „cutare este/vine strigoi“ echivalează cu o judecată implicită și obligatoriu nefavorabilă asupra individului decedat și mai cu seamă asupra neamului din care acesta face parte.] Ea trebuie, așadar, să documenteze, invocând mărturii, o atare situație.

Într-o ordine firească a travaliului imaginar lucrurile ar sta cam așa: mai întâi se știe că, în anumite condiții [îndeplinite în cazul lui Vasile Gladiș], mortul se poate întoarce; apoi se interpretează drept indicii ale acestei „întoarceri“ diferite evenimente, eventual dar nu necesar mai neobișnuite, din realitate; aceste indicii corespund unuia sau/și altuia din acele „fapte“ minimale, cvasiunanim acceptate drept componente ale „statutului“ de strigoi; prin relatarea unei/unor asemenea întâmplări se insinuează că s-au îndeplinit etapele „de verificare“ ale trecerii de la virtualitate la actualizare, cu alte cuvinte „cutare se întoarce“. Acum afirmația, oricât de gravă, nu mai pare o simplă scorneală, ci o adevărată rezoluție pe care, din acest moment începând, comunitatea va justifica-o prin „citarea“ *tale quale* sau măcar prin invocarea aluzivă a uneia din povestirile care au anticipat-o.

O dată străbătut acest traiect, lumea se trezește, de fapt, înaintea unei povești reiterate, adică, în spiritul lui Mircea Eliade, înaintea unei epifanii. Ceea ce fiecare ascunsese în sine, ca pe ceva fascinant și misterios totodată, se manifestă plenar, socializat, probând pentru cei de acum și pentru cei ce

vor să vină validitatea credinței. Cum aceste împrejurări sunt destul de rare, atunci când condițiile lor preliminară, complicate și prolixă, se întrunesc totuși, se simte nevoia unei „argumentări” suplimentare. Astfel, fiecare strigoi, o dată acceptat ca atare, cată să-și adauge la acele manifestări care sunt proprii genului câteva speciale, individualizate. În cazul lui Văsălie acest rol l-au jucat *piticii*. [Amintesc, în aceeași ordine de idei, o serie de narațiuni despre un strigoi din Vețel care „s-o pus pă roțile dă la biciclete”¹³. Adică, fără să analizez prea mult, dacă pentru a fi acceptat ca atare, strigoiul trebuie să fie predicatorul unei întregi serii de acte tradiționale, ca și când ar tranzita printr-o succesiune de trepte inițiatice, din momentul socializării, cu un nume și chiar cu o imagine mai puțin abstractă, el poate face lucruri oricât de neașteptate, cel mai adeseori chiar de o noutate șocantă pentru mediile tradiționale. Această etapă este, în fond, cea care îl legitimează temporal.]

Transcriu, în continuare, pasajele care au susținut această particularitate: „După mormântare, nevasta și pruncii or zâs că vine acasă... Și l-or văzut, cu pitici și mai știu io în câte feluri zăce că l-or văzut.” [Savita Zorici]; „Am auzât și io c-or fost tri pitici în fața grajdului, apu nu știu... / *Ce făceau?* / Stăteau și să uitau la ei, la soție, la copii... / *Când i-au văzut?* / Noaptea, noaptea... Și io am auzât că tri pitici erau... Mici, mici așa [Povestitoarea arată cu mâna circa cincizeci de centimetri de la pământ.] erau.” [Elena Galu]; „Tăt am auzât și dă una și dă la alta că vine noaptea acasă și hărănește caii și pune fân și bate coasa și vād pitici și umblă cu bițicla.” [Aurelia Dragoș]. Toate aceste relatări își au izvorul în povestirea soției celui decedat: „... Și or ieșit pă la nouă, pă la zece-n curte ca să stângă becurile și să bage la cai pă noapte. Și-atuncea, la porci în colnă, acolo, în colnă la cotarcă, or văzut tri, așa, pitici. Și spune că ceva căciulă roși, cu zobonel roșu pă ei, acolo su’ șopru la cotarcă, lângă cotețu dă porci. Când or văzut, sigur că s-or intimidat [Draghina Gladiș]”. Remarc în treacăt că din narațiunea plină de detalii relevante a Draghinei, unde se precizează timpul evenimentului [după nouă seara timpul este propice manifestărilor malefice], locul epifaniei [unul mărginaș, deci compatibil cu intruziunile lumii necurate], aspectul concret al vedeniei [cu căciulițe și hăinuțe roșii], ca și efectul acestui impact [spaima], în relatările celorlalte femei nu mai rămân decât piticii înșiși. Am astfel convingerea că toate informațiile Draghinei nu interesează ca atare, ci doar ca argumente ale coerenței și validității imaginii. Astfel, orice ascultător cu o competență tradițională medie [ceea ce vrea să însemne cu o competență generală, nu neapărat una specializată în

¹³ Inf. ter. Valeria Vasiu, 78 de ani; 28 iulie 1992, Chergheș, județul Hunedoara.

problematica funerară] va putea reconstitui un cadru compatibil unei asemenea ipostazieri. Timpul, ora, efectele în care se pot petrece lucruri ieșite din comun, astfel încât, cam neașteptați și cam rari, piticii par totuși bine motivați contextual. În condițiile în care credința tradițională exclude viziunea strigoiului însuși, ceea ce, în alți termeni, echivalează cu imposibilitatea vizualizării esenței de natură sacrală, imaginea piticilor pare a fi chiar aspectul profan sub care, în aceste condiții, se camuflează misteriosul.

Această succesiune de semnificări și interpretări, acceptată până la urmă în comunitate, a trebuit să facă față și unei contestări extrem de violente. Atentă la orice fapt provenit dinspre familia Gladiș, Aurelia Moholea, vecina cea mai apropiată și, absolut întâmplător, femeia cea mai inițiată în problematicile funerară și magică, n-a pregetat să ironizeze această istorisire pe care a recunoscut-o drept „apocrifă”. „... Și că o văzut și doi pitici. / – Nu mai vorbiți prostii, zâc. Cum ați văș’t și doi pitici? / – Da, zâce, i-am văzut, or fost mici și cu barbă neagră și-n cap roșu! / – Numa’ asta n-am mai auzât! [Povestitoarea bate din palme în semn de amuzament.] Am îmbătrânit, zâc, da’ lucru ăsta nu l-am auzât, zâc. Și voi [intonajul este o ironie maximă] și-așa ceva ați văzut? Nu vă mai încredeți, lăsați-le la o parte astea!”

Ceea ce poate părea o simplă nemulțumire a femeii care nu fusese consultată, așa cum se întâmplase în toate celelalte împrejurări, în legătură cu acest nou eveniment din serialul spaimelor familiale ale Gladișilor, are rădăcini mai adânci și semnificații mai profunde. Oricât de tentată ar fi să-i înțeleg pe pitici drept „ființe ale misterului”¹⁴ și să le explic prezența într-un spațiu bântuit de sufletul neliniștit al unui proaspăt sinucigaș, interpretându-i analogic ca „genii ale pământului și solului”¹⁵, nu pot să nu mă întreb dacă ei au un loc, cât de însemnat, în imaginarul funerar românesc. Răspunsul l-a dat, înaintea mea, vecina Aurelia care, cu ochi exersat de-a lungul unei cariere tradiționale îndelungate, a recunoscut melanjul și n-a pregetat să-l condamne deîndată.

Lucru ciudat, însă! Femeia care fusese urmată în toate celelalte subiecte, ale cărei povestiri integratoare erau mereu așteptate pentru ca zvonurile să fie confirmate sau infirmate, a clacat de astă dată, poate pentru că lumea era dispusă să accepte discursul tradițional doar pentru segmentul care relua subiecte ancestrale. Evenimentul nou, individualizant, aducea cu el și un discurs eliberat de rigorile anterioare. În itinerariul lor piticii au ajuns în gura copiilor care, având o competență distinctă de cea a adulților,

¹⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, Artemis, 1995, III, p. 101.

¹⁵ *Ibidem*.

nu s-au mirat deloc de ei și le-au găsit un loc absolut normal în povestire: „Am auzât că Văsălie-i strâgoi și noaptea vine acasă și dă... Vine cu doi pitici și dă la hoare, hărănește porcii și vorbește cu nevastă-sa și cu copiii”. [Elena Ponta] În imprimările cu femeile în vârstă, citate mai sus, locul acestor personaje era, în general, unul final. Mai mult chiar, uneori abia după încheierea înregistrării, la o întrebare suplimentară, interlocutoarea mărturisea că auzise și ea despre pitici. Și atunci când erau trecuți în înșiruirea evenimentelor ieșite din comun, ei rămăneau stingheri și absurzi datorită lipsei oricărui predicat cu care să aibă o compatibilitate tradițională. Povestirile de mai sus ni-i arată stând și privind tâmpi, indiferenți și inconștienți de angrenajul terifiant pe care îl stimulează. Iată că, trecuți prin patru urechi și cinci guri, piticii s-au mutat, prin intermediul unei fetețe de nouă ani, pe locul întâi în povestire. Între timp ei au devenit din trei, doi, mulându-se cuminiți pe rolul de adjuvanți care li se oferise. În această ordine de idei funcționează dezambiguizant povestirea următoare: „Și zăcea că să uitau dâncă camera familia, copiii și nevastă-sa și îl vedeau. Și zăcea că erau doi pitici după el, îl ajutau, probabil [Letiția Barbu]”. Explicarea este extrem de importantă, căci, așa cum îi imaginase feteța, ei corespundeau destul de exact la ceea ce Marcel Mauss numește „reprezentări magice personale [...] menite să prezinte într-o manieră concretă eficacitatea magică a riturilor și calităților. [...] Ele substituie, pur și simplu, ideea de persoană-cauză ideii de cauzalitate magică”¹⁶. Conchizând: o dată acceptată comunitar, imaginea piticilor era una extrem de pregnantă și terifiantă, totodată, tocmai datorită caracterului lor cu totul neobișnuit; experiența tradițională în domeniu nu oferea antecedente care să conțină în ele însele și soluția înaintea unei asemenea apariții; imaginea era deci una cu o deschidere maximă, una din care putea să se nască aproape orice, tocmai de aceea pomenită cu sfială și curiozitate în același timp; plasându-i, în linia basmelor de sorginte germanică și scandinavă, cunoscute din lecturi, în rolul de adjuvanți ai altcuiva [ai personajului comentat – Văsălie], feteța de nouă ani a decupat, din seria de linii narative posibile la un moment dat, una singură; astfel ea a transformat necunoscutul în cunoscut și a produs, instantaneu, o „îmblânzire” a vedeniei. Fără să fie încă sigură de asta, prin gura copiilor, comunitatea a efectuat un demers argumentativ similar cu cel pe care îl realizase, în privința tuturor celorlalte subiecte, lidera de opinie, Aurelia Moholea, cea care traducea nefirescul în firesc, recitind, în situațiile prolixo relatate de ceilalți, manifestările unor modele și prototipuri ancestrale.

¹⁶ Marcel Mauss, Henri Hubert, *Teoria generală a magiei*, traducere de Ingrid Ilincă și Silviu Lupescu, prefață de Nicu Gavriluță, Iași, Polirom, 1966, p. 100.

Demonstrația nu poate să nu ia în discuție și un alt aspect: există/nu există și, dacă da, cu ce valențe simbolice, pitici în ansamblul culturii noastre tradiționale? Am afirmat mai sus, uzând și de opiniile femeii celei mai autorizate din comunitatea analizată, că locul lor nu este, în mod evident, în imaginarul funerar. O lectură a unui corpus de mitologie românească nu poate face, însă, abstracție de reflecția tradițională asupra proporțiilor trupului omenesc. În viziunea țărănească chipul și mărimea omului n-au fost nimerite de la începuturi, ci doar ca urmare a unei succesiuni de încercări, fapt concordant cu narațiunea cosmogonică însăși: „Dumnezeu a făcut la început pe urieși, dar văzând că sunt prea mari și se-mpiedică de munți și de păduri și nu-s de nici o treabă, s-a gândit să facă alt soi de oameni și atunci a făcut așa niște oameni mici, mici de tot, ca niște pitici. [...] Erau așa de mici că nouă lucrau la un cuptor. Dar nici aceștia nu puteau isprăvi nimic pentru că erau mici și de nici un folos”¹⁷. Cum oamenii de azi sunt sinteza fericită a acestor două neamuri incipiente, toți cei care, într-un fel sau altul, amintesc de acele forme imperfecte sunt demni de milă, căci, după aceeași crestomație: „Aceștia sunt niște oameni ca noi românii, dar îs mai mici la făptură și la stat și puținței la minte”¹⁸. Vedeniile de la marginea curții lui Văsălie Gladiș au avut însă prea puțin de-a face cu această perspectivă românească potrivit căreia „omul e om” în măsura în care trupul său nu depășește, nici într-o parte nici în cealaltă, o dreaptă măsură. Ei au fost, încă de la început, puși în relație cu o „lume neagră” și periculoasă. Cred însă că punctul de vedere menționat mai sus a putut întreține o anumită stare de dubiu, absolut necesară actului de imaginare colectivă, stare care a compensat prin judecata de factură ironică [„Acești neputincioși să fie chiar o ipostaziere a sacralui?”] tensiunea provocată de proximitatea irumperii sacralui în profan.

Tradiția românească mai tezaurizează, însă, și figura extrem de incitantă, chiar dacă mai puțin frecventă, a piticului diform din basm. Numit „Tarta-cot-barbă-d-un-cot, o stârpitură de om cu barba de un cot cu trup cu tot; Tartăcot barbă d-un cot, călare p-o jumătate de iepure șchiop; Stati cot palma picioru cu barba cât grapa, cu dinții cât grebla și cu ochii cât roțile de la plug, călare pe o jumătate de iepure; Omul cât cotul cu barba cât cotul pe un iepure călare, cu căpăstrul de chiotoare, răzimându-se într-un pai de secară; Omuțul cât șchiopul cu barba cât cotul... un omuț numai cât un prunc, cu o barbă lungă de târâia după el; Staticot cu barba de șapte coți; Titicot cu barba de un cot încălțat cu găoci de ouă; Salcotea cel din lumea

¹⁷ Marcel Olinescu, *Mitologie românească*, București, Casa Școalelor, 1944, p. 101–102.

¹⁸ *Ibidem*, p. 87.

zmeilor cu o barbă de 99 de stânjeni; Bărbăciu-Măciuc¹⁹, acesta este actant preferențial al unei serii de basme cu trăsături particularizante demne de tot interesul. Mai întâi piticul disproporționat apare întotdeauna dintr-o gaură a pământului, iar contactul, ulterior, al voinicului cu el are loc doar după transcenderea sa obositoare în spațiul submundan. Toată această călătorie coborâtoare poate fi integrată într-o succesiune de acte inițiatice menite să medieze relațiile bărbatului viteaz cu forțele chtoniene, feminine și, implicit, periculoase. Lucrurile sunt cu atât mai evidente cu cât aceste basme [și aproape numai ele] includ imaginea voinicului care merge întotdeauna pe jos, în proximitatea magică a pământului care trebuie dominat. El se înfrățește, invariabil, cu eroi care domină, deja, diferite domenii ale *Terrei Mater* [Strâmbă-Lemne-pădurea, Sfarmă-Piatră-chiar pământul pietros]. Coborârea în pânțelele pământului nu mai este, în aceste condiții, una facultativă sau rezultată dintr-un conflict secundar, ci tocmai punctul culminant al inițierii sale virile. În spațiul de dincolo eroul trebuie să-l întâlnească pe Staticot și să-l învingă, lucru care, contrar oricăror strategii discursive ale basmului, se petrece întotdeauna extrem de facil. Cu un zmeu voinicul se ia la luptă, se înfruntă în vorbe sau hrană, se compară în tărie. Pe Staticot el îl distruge pur și simplu, iar povestitorii nu găsesc mai mult de una-două propoziții ca să nareze acest lucru. Este ca și cum simpla sa prezență în contiguitatea piticului ar fi suficientă pentru ca acesta să dispară. Nu voi ceda tentației psihanalitice, căci simpla lectură pe orizontală pare să ofere o deschidere cât se poate de interesantă: din lumea de dincolo eroul se întoarce cu trei surate, cu viitoarea-i mireasă și cu viitoarele neveste ale fărtașilor săi. Lucru extrem de rar în basm, însă: toate cele trei nu sunt fete, ci neveste. Ceea ce vrea să spună că a sălășlui în lumea piticului diform poate însemna și a exista într-un spațiu de o sexualitate exacerbată.

Analizând, oricât de rapid, numele pe care pocitania din basm le-a primit, nu pot ignora că cel puțin de două ori acestea includ elemente în a căror componență simbolică ideea de sexualitate și potență generativă se află pe primul loc. Astfel, uneori piticul este „călare pe jumătate de iepure schiop“, iar iepurele, grație înmulțirii sale rapide, este, la noi, semnul cel mai explicit al potenței. Se știe chiar, din secolul trecut, că „pentru a avea copii se mai bea și sămânță de iepure și iepuroaică. Se ia, adică, boasele unui iepure și matca unei iepuroaice, le usucă bine și, după ce s-au uscat, le pisează până se fac ca pulberea. Le pune apoi fiecare, deosebit, în câte un șipușor cu rachiu, iar șipușoarele bine astupate le pune într-o cahă unde

¹⁹ Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 381.

nu se face focul și acolo le lasă nouă zile. După a noua zi, bărbatul bea sămânța cea de iepure, iar nevasta, cea de iepuroaică”²⁰. În aceeași ordine de idei, o altă imagine a lui Barbă-Cot este „încălțat în găoci de ouă”, iar ouăle, se știe, sunt, în același timp, simbolul întregului în devenire, ca și al virilității generatoare.

În spatele acestei rapide treceri în revistă, apte să sugereze o anumită recurență a semnelor *sexualitate* – *virilitate*, în camuflaj permanent în imaginea oarecum ridicolilor pitici, prea asemănători cu copiii cei slabi de minte, se poate descoperi, ca un revelator, o vorbă populară proastă și mereu fără înconjur. „Un pitic este un om mic cu... mare!” spune lumea, pe jumătate amuzându-se la rostirea unei fraze proscrise, pe jumătate argumentând ideea armoniei trupești. Nu mă îndoiesc că localnicii din Pecica au cochetat cu acest sens, chiar dacă pentru ei obscenitatea subînțeleasă a fost mai degrabă o frână a acceptării și un resort al dubiului decât un indiciu al sacralității.

Povestea discutată și, pe alocuri, reconstruită *post festum*, de mai sus, mi se pare extrem de pilduitoare. Ea este o probă a faptului că imaginarul popular funcționează extrem de eficace, umplând forme noi cu semnificații cvasiuite, pe care le reciclează cu discreție și savoare.

O POVESTIRE RETROSPECTIVĂ

Foarte multe dintre relatările vecinilor lui Văsălie, analizate mai sus, invocau drept sursă, chiar dacă intermediată, a informațiilor lor, pe Draghina Gladiș, nevasta mortului. În ciuda „citării” sale atât de frecvente, în întreaga toamnă a lui 1992, cât a durat vâlva „întoarcerii lui Văsălie”, ea a fost aproape de neîntâlnit. Această situație este explicată oarecum în discuția târzie, de aproape două luni de la deces, avută împreună. Femeia povestește că în tot acest timp ea a dormit mai mult la părinții ei care locuiesc afară din sat, convinsă că doar așa era posibil să scape de calvarul nocturn. Realitatea astfel prezentată relevă o transformare cu totul neașteptată față de tot ce se spunea și se răstălmăcea în grupul apropiat casei sale: Draghina însăși, cea care părea girantul principal al informației, lipsise aproape întotdeauna de la locul presupusei manifestări a strigoiului.

Puse cap la cap, cele două detalii semnalate acum dovedesc că stigmatizarea lui Văsălie ca strigoi a fost, în mod esențial, un act de recitare

²⁰ Simeon Florea Marian, *Nașterea la români*. Studiu etnografic, ediție critică de Teofil Teaha, Ioan Șerb și Ioan Ilișiu, text stabilit de Teofil Teaha, București, Grai și suflet – Cultura Națională, 1995, p. 9.

culturală și de invenție a unei povești²¹. Pentru ca acest discurs să fie unul valid, oamenii au avut, mereu, nevoie de argumentul adevărului, pe care l-au căutat în gura celor apropiați ai mortului. Privind, însă, lucrurile cu luciditate, observ că nu vecinii care stau perete în perete cu Gladișii au variantele cele mai limpezi, ci cei care mulează acele pretinse informații după canoanele discursului narativ tradițional. Asta dovedește că situația lui Văsălie este, de fapt, una de domeniul pseudoreferențialității și nu o cauză de drept comunitar, iar „mărturia“ este, în primul rând, o figură discursivă.

Supremația poveștii asupra contingentului își găsește afirmarea cea mai puternică în felul în care Draghina Gladiș își structurează propria istorisire a evenimentelor. Discursul său nu prea seamănă a sursă, ci el pare mai degrabă o povestire retrospectivă, în care sunt colate și ordonate toate zvonurile care au circulat în zonă. Ajunsă la concluzia că soțul ei este strigoi, lucru pe care l-a stimulat, conștient sau nu, până la un moment dat, câtă vreme a oferit vagi detalii despre viețuirea familiei după deces, dar care i s-a inoculat, până la urmă, după ce a primit interpretarea amănuntelor respective prin imaginarul colectiv, nevasta mortului reconstruiește, cu intenția de a face ordine pentru ea și pentru ceilalți, toată succesiunea de fapte. Acum ea își amintește ce s-a întâmplat înainte de... și consideră acel lucru un indiciu, pe care îl reprezintă la locul său firesc într-o succesiune presupusă a faptelor, de la cauză la efect. Prin grila poveștii, Draghinei i se pare, *post festum*, că totul e în ordine, astfel încât relatarea spaimelor sale din momentele de tensiune, când i se cerea o anumită opțiune, primește doar valoarea expresivă. Varianta sa este una care a ținut seama de cea a grupului. Chiar atunci când rezoluția comunitară nu i s-a părut una mulțumitoare, femeia nu a îndrăznit să i se sustragă întru totul. Două cazuri merită tot interesul. După ce a narat scena piticilor și o vașiantă a vocii auzite de copiii care pregăteau grajdurile cailor pentru noapte, femeia a oferit o explicație complet deviantă față de opinia generală a grupului: „Așa s-or înfricat, s-or intimidat. No, dup-aceea și-or dat seama că probabil sufletul lui îi p-acoalea, pă undeva, pă ia streșină, o ce-o putea fi.“ Nu mult după aceea, întrebată de ce crede că „Văsălie s-a întors“, femeia a precizat: „Probabil numa' că i-o părut rău c-o făcut treaba asta. Io așa-mi dau seama. Numa' probabil că i-o părut rău. Ar fi vin't 'năpoi, da' de-acolo nu mai poate vini nime'“. În nici una dintre împrejurări ea nu a comunicat o informație nouă, ci lucruri știute și bine modelate de opinia publică. În schimb, formulând-o ca pe o probabilitate, femeia a insinuat că toate întâmplările pe care, e drept că ea le girase, trebuiau motivate în cu totul

²¹ I. Andreescu, M. Bacou, *Mourir à l'ombre des Carpathes*, Paris, Payot, 1986, p. 214.

alt registru. În locul strigoiului, ca manifestare terifiantă, ar fi fost mai normal ca faptele să fie puse pe seama „sufletului neliniștit“, a cărui suferință va să dea naștere compasiunii, și nu reticențelor.

O GLORIE MAI SCURTĂ DE O TOAMNĂ

Inventarea argumentelor și contraargumentelor transformării lui Văsălie în strigoi a coincis cu o perioadă relativ calmă a existenței rurale, cea a lunilor august și septembrie, când oamenii nu sunt angrenați în munci îndelungate și obositoare. Pomana de șase săptămâni, presupusa limită tradițională a „întoarcerii mortului“, s-a suprapus, însă, exact peste începutul culesului porumbului și, în plus, în anul 1992, peste finalul campaniei electorale pentru legislativ și președinție. Aproape peste noapte, oamenii care își petrecuseră mai tot timpul în stradă și-au schimbat complet modul de viață. Fiecare familie a fost ocupată mai multe zile cu culesul, iar serile au fost dedicate urmării averse a știrilor politice și controverselor de aceeași natură. Grupul omogen care reflectase pe seama lui Văsălie și construisese din el un strigoi s-a diluat aproape cu aceeași viteză, în vreme ce oamenii au început să-și apere cu patimă partidele, candidații și ideile politice preferate. Vreau să spun că „inventarea strigoiului“, țeserea poveștii de factură tradițională, s-a putut întâmpla într-o perioadă de respiro a comunității respective. În momentul în care stimuli de natură economică sau politică s-au resimțit din ce în ce mai pregnant, comunitatea și-a redobândit pragmatismul și a recunoscut supremația rațiunii asupra fantasticului.

Stingerea poveștii în contextul descris mai înainte evidențiază o anumită ierarhie a valorilor și este, subiacent, un diagnostic al comunității care o inventase. Grija pentru bunăstarea gospodăriei în anul care urmează primează asupra interesului pentru poveste. În același timp, oricât de incitant, subiectul fantastic înjghebat cu atâtea eforturi în timpul de vacanță s-a dovedit mult mai firav decât problema recesiunii economice, a democrației, a regalității sau republicii, a ungarilor și Basarabiei, a Europei ș.a.m.d., recurente în programele de radio și televiziune. În mod aproape patetic oamenii și-au redescoperit liderii de opinie, i-au consultat și i-au urmat. Și-au amintit, fiecare, că au copii, cunoscuți sau neamuri care pot fi afectați de ceea ce tocmai fierbe în țară și au părăsit fără strângere de inimă povestea de ei inventată. Gladișii au fost văzuți foarte repede ca o familie dezordonată, cu bărbați bețivi, iar Văsălie, un sinucigaș ordinar, care în nici un caz nu putea concura figurile carismatice care umpleau ecranele televizoarelor. Substratul comic al situației, niciodată uitat pe parcursul

poveștii, dar mereu estompat în discurs a ieșit, dintr-odată, la iveală, iar sătenii, o dată puși înaintea acestei evidențe, au refuzat să-i mai fie susținători.

Fluxul-refluxul poveștii este cea mai potrivită metaforă pentru raporturile comunității rurale analizate cu mentalitatea tradițională. Aceasta se dovedește un uriaș rezervor de soluții existențiale, majoritatea dintre ele ușor de ipostaziat în povești memorabile, dar este un rezervor la care se recurge mai ales în vreme de tihnă și de odihnă. Viețuirea obișnuită urmează alte ritmuri și se înclină, deseori, altor valori. O atare stare de lucruri a făcut ca acum, după mai bine de patru ani de la eveniment, toată povestea lui Văsălie să fie ascunsă undeva, în memoria mai prodigioasă sau mai săracă a unora, iar discursul socializat să fie comprimat doar în câteva vorbe condescendente: „Nu mai zice nime’ nimica”²².

DAS BILDEN DER VAMPIRSGESCHICHTE

Inhalt

Zwischen dem 25 August und dem 11 Oktober 1992 habe ich 22 texte aufgenommen, welche die wichtigsten Etappen der Umgestaltung eines aussergewöhnlichen Ereignisses (der Selbstmord, den Vasile Gladiș aus Pecica begangen hat) in eine Vampirsgeschichte wiedergeben.

In erster Linie habe ich die Aussagen der Nachbarn verfolgt und habe festgestellt, dass die Gemeinschaft nur die Elemente selektiert hat, die ausschlaggebend für die Vampirsgeschichten sind (der Augenblick des Todes und die Tatsache, dass der Selbstmörder wie zum Ausgehen angezogen war). Zweitens habe ich analysiert, wie sich das Gerücht „Văsălie kommt wieder“ gebildet hat.

Für das Zustandekommen der Geschichte hat Aurelia Moholea eine grosse Rolle gespielt, die als „Expertin“ der Todeszeremonien bekannt ist. Einige Aussagen wurden von ihr bestätigt, andere hingegen widerlegt: beibehalten hat sie von all dem, was erzählt wird, nur das, was dem Traditionsschema angepasst ist. Die Erzählerin hat praktisch das Unbekannte in ein zukünftig Bekanntes umgesetzt, zu dem sie durch den Erzählakt gelangt ist. Das Gerücht bestätigend hat ihre koherente Geschichte somit auch eine therapeutische Funktion gespielt.

²² Inf. ter. Elena Galu; 16 august 1996.

Wenn während des Sommers die Geschichte einen grossen Umfang erhalten hat, ist sie im Herbst plötzlich erloschen, teils weil die Feldarbeiten auf der Tagesordnung gestanden haben, teils weil man den Präsidentschaftswahlen eine grossere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Heute, 5 Jahre nach dem Ereignis „erzählt keiner“ mehr etwas darüber.

FOLCLOR MUZICAL DIN GĂLĂUȚAȘ – HARGHITA

GHEORGHE OPREA

Tradiția folcloristică românească, ale cărei principii și metode au avut însemnate înrâuriri și pe plan european, ne îndeamnă să nu plasăm niciodată pe un loc secundar investigația directă pe teren. Aceasta este, de fapt, esența celebrei *Schițe a unei metode de folclor muzical*, concepută de Constantin Brăiloiu, după contactul cu Școala sociologică de la București, condusă de Dimitrie Gusti¹. „Cât despre noi, nu vom înceta să cerem lumina de la monumentele sonore și, dacă vom avea de frecventat mai des arhivele, nu acestea vor fi locul deliciilor noastre“² – mărturisirea etnomuzicologul până spre sfârșitul strălucitei sale cariere. Evident, un savant ca Brăiloiu n-a pledat nicidecum pentru estomparea cercetării de „cabinet“, însă aceasta nu poate rezista fără a fi „luminată“ continuu de roadele terenului.

N-ar fi fost, așadar, cazul și nici locul să insistăm asupra acestei idei și nici să reproducem elementele și pârgھیile unei metodologii elaborate prin contribuții de prestigiu³. S-a demonstrat, printre altele, că o zonă poate fi abordată prin culegeri repetate, efectuate succesiv de același cercetător sau de cercetători diferiți. Pentru comparație, este chiar extrem de interesant să se observe transformările petrecute într-un anumit fond etnofolcloric după o perioadă de timp; s-au întreprins astfel de „reveniri“ în locuri străbătute cândva de iluștri înaintași: Hunedoara („pe urmele lui Bartók“), Drăguș, Gorj („pe urmele lui Brăiloiu“).

Problema devine, însă, acută când constatăm acum, la sfârșit de veac și de mileniu – după ce știința folcloristicii s-a consolidat în toate compartimentele și articulațiile ei – existența unor „pete albe“, a unor ținuturi aproape uitate de specialiști.

¹ Pe lângă alte metode – impresionistă, speculativă, descriptivă – Dimitrie Gusti prefera „observația nemijlocită“ (D. Gusti, *Sociologia monografică, știință a realității sociale*, în *Teoria monografiei sociologice*, București, Editura Institutului Social Român, 1934, p. 12).

² Constantin Brăiloiu, *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*, în *Opere. II*, București, Editura Muzicală, 1962, p. 163.

³ Mihai Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, București, Casa Centrală a Creației Populare, 1967; Ovidiu Birlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

Spre nordul județului Harghita se află un grup de câteva comune (Gălăuțaș, Sârmaș⁴, Subcetate, Corbu, Bilbor) în apropierea orașului Toplița, cu populație majoritară românească (circa 80%) și coordonate istorico-geografice asemănătoare: conviețuirea, timp de secole, cu populația secuiască, vecinătatea cu Moldova, așezarea pe cursul superior al Mureșului sau între munții Giurgeului și ai Gurghiului, climă tipică pentru depresiunile intramontane. Comunicarea străveche, economică și culturală, modul de viață, particularitățile etnografice le încadrează de la sine în aceeași vatră românească, având rădăcini adânci în istorie, precum și permanente relații, atât cu românii⁵ din secuime, cât și cu cei din Mureș, Năsăud sau de peste munți, din Moldova.

O descindere în zonă îți indică de la bun început un informator-tip de excepție: Mihail Cotfas (67 ani), violonist, originar din Gălăuțaș, dar cunoscut și recunoscut în toate localitățile menționate, inclusiv în Toplița. De altfel, Gălăuțașul poate fi socotit un fel de „centru de intensitate“, cum s-ar fi exprimat Ilarion Cocîșiu, pentru că aici am descoperit și a doua sursă principală a culegerii noastre, efectuate în august 1996⁶: Truță Floare (56 ani). Am considerat de stringentă urgență o prezentare generală a repertoriului înregistrat⁷, în primul rând pentru valoarea lui documentară, dar și pentru calitatea artistică a interpreților. Trebuie precizat, totodată, că cei doi informatori principali n-au mai fost chestionați⁸, deci materialul este în întregime inedit. Era necesară, de asemenea, o circumscriere a acestor vetre etnofolclorice într-un spațiu mai amplu, cu reliefarea atât a notelor particulare, cât și a aspectelor inerente, de interferență. Și, nu în ultimul rând, se impunea semnalarea acestei arii folclorice dintr-un ținut mirific, prin frumusețile naturale, dar și frământat, prin trecut și dificultățile vieții cotidiene.

Dintre obiceiurile calendaristice, s-a păstrat, mai ales, colindatul: de Ajun se cântă colindul propriu-zis – în cete mixte, atât ca vârstă, cât și

⁴ Sârmaș de Harghita; a nu se confunda cu Sârmaș din jud. Mureș.

⁵ La fel de puțin abordați sub aspect istorico-social și cultural, până la apariția unor contribuții recente: Ioan Lăcătușu, *Identitate și cultură la românii din secuime*, Cluj-Napoca, Editura Carpatică, 1995; Maria Băcă, *Costumul popular din județul Covasna, marcă a identității etnice*, în „Revista de etnografie și folclor“, 41 (1996), nr. 3–4.

⁶ La sesizarea și cu ajutorul total – privind realizarea cercetării – ale d-lui căpitan Constantin Platon de la Inspectoratul Muzicilor Militare din România.

⁷ 72 de piese, dintre care 54 instrumentale, aparținând lui Cotfas Mihail (acompaniat la acordeon de Platon Mihail), și 18 vocale, dintre care 16 cântate de Truță Floare, iar 2 de fiica sa, Truță Fîruța.

⁸ Cu excepția câtorva melodii de joc înregistrate de Cotfas Mihail la Radio Târgu-Mureș.

ca sex -, iar de Anul Nou se practică *Turca*. Melodiile de colind reprezintă variante ale unor tipuri transilvănene cu largă răspândire, în special în nordul provinciei,

(COLIND)

Mg. 1639/R8
♩=85 quasi giusto

Gălăuțaș-Harghita
inf. Truță Flare, 56 ani
19. VII. 1996

Ex. 1

Sfân-ta mui-ka lui i-sus Ră-tă-ces-te-n jos, în sus
Kau-tă lok să se-o difu-neat-Kă și pe prun-ku' fiu să-l nas-Kă

sau:

Mg. 1639/R9
♩=80 quasi giusto

(COLIND)

Gălăuțaș-Harghita
inf. TRUȚĂ FLARE 56 ani
19. VII. 96

Ex. 2

As-ta-i sea-ra de Cră-ciun Zi-o-rel de zi-uă
Ma-ri-a—e tot pe drum Zi-o-rel de zi-uă

Chiar dacă modalitatea de desfășurare a obiceiului și ușoara „rubatizare” ritmică a muzicii dezvăluie un strat mai recent al categoriei, versificația tetrapodică și, cu precădere, structurile sonore sunt tradiționale. Cele două melodii aparțin aceluiași sistem – hexacordia diatonică cu terță mare pe treapta întâi –, cel mai frecvent sistem sonor al colindelor și al doilea, ca pondere, din întreg folclorul românesc⁹. Încă o trăsătură fundamentală a colindului este relevată de formulele cadențiale prin care se produce ambiguitatea funcțională, pendularea între treptele întâi și a doua. Dacă al doilea exemplar se menține strict în sistem, primul tinde spre heptacordia mixolidică, prin extensia la octava treptei întâi, ce se produce în incipitul melodiei.

Ca și în alte ținuturi, mai ales din jumătatea de nord a Transilvaniei, obiceiul nunții abundă în „chiuituri”, ce marchează momentele ceremoniale

⁹ Gheorghe Oprea, *Sisteme sonore în folclorul românesc*, în *Memoriile Comisiei de Folclor*, Editura Academiei Române, tomul VI, București, 1995, p. 91.

sau rituale: „La plecare spre biserică“, „La întoarcere de la biserică“, „La găină“; astfel de creații, pline de inventivitate, cu replici uneori savuroase, sunt susținute de 2-3-4-5 femei¹⁰.

La obiceiul funebru, apare, cântat de către femei, individual și pe timpul zilei, bocetul, în forme dintre cele mai arhaice:

Ex.3

Mg. 1638/v58
Rubato ♩=120

(Bocet)
„Ca la mamă“

Gălbăuș-Harghita
Inf. Truță Floare, 56 ani
19.viii.1996

Vai, să - te ier - te dum - ne - zeu —

Să te ier - te dum - ne - zeu vai kum - te ier - te mui - kă dra - gă eu Ai

Di ia tăt su - fle - tu' meu Să te ier - te Pre - cis - ta vai

Kum - te iar - tă ja - ta ta bi la tă - tă i - ni - rea

dra - ga meu mui - ku - tă dnu - gă

Recitativul melodic și, pe multe configurații, recto-tono, se construiește în limitele unei cvinte perfecte, însă cea mai mare parte a creației se desfășoară pe o tricordie (SI-LA-SOL). Într-un singur rând melodic se coboară până la limita inferioară (MI), în ansamblul sistemului sonor fiind tetratonia SI-LA-SOL-MI, cu pienul FA; este, de fapt, cel mai frecvent sistem sonor al bocetelor¹¹.

Tot în cadrul obiceiului funebru, se cântă, în ultima seară de priveghi, după „cina“ mortului, „verșul“¹²:

¹⁰ „Eu de la mama mea am învățat să chiui“ (Truță Floare).

¹¹ Gheorghe Oprea, *Structuri sonore în cântecul ceremonial funebru și bocet*, în „Revista de etnografie și folclor“, 40 (1995), nr. 4, p. 417.

¹² „Dacă eu o să mor, n-o să mai cânte nimeni verșuri la mort; dar le-am scris!“ (Truță Floare).

Gălăuțaș - Harghita
Inf. TRUȚĂ FLĂRĂ 56 ani
19.VIII 1996

(VERS')

Mg 1639/R3
Rubato $\text{♩} = 70$

Ex.4

Sub pă - du - rea în-ver-zi - tă,
Am lă - sat cu ju-ră-mânt . Am lă-șat cu ju-ră-mânt —
Să-mi eă - peți mi-e mor-mărit — Un - de nui ploa - ie nici vânt

Creație mult mai recentă și de origine semicultă, așa cum arată atât poezia, cât și muzica, versul a intrat în repertoriul funebru din Transilvania și Banat. Varianta de mai sus are la bază o pentacordie diatonică cu terță mică pe treapta întâi; saltul de cvartă din primul și al doilea rând melodic, precum și recitativul din a treia frază indică preluarea unor elemente și procedee din limbajul tradițional folcloric.

Pe lângă cântecul propriu-zis, repertoriul neocazional este reprezentat de cântecul epic; „balada” lui Vălean, cu o largă răspândire în Transilvania, circulă aici pe melodia *Crești pădure și te-ndeasă*, de asemenea foarte cunoscută în zonă:

Gălăuțaș - Harghita
Inf. Truța Flăruța 52 ani
19.VIII 1996

(Vălean')

Mg 1639/R10
Rubato $\text{♩} = 130$

Ex.5

Mă vā - le - ne ți-o fi bi - ne
Măi vā - le - ne ți-o fi bi - ne — Kā
Mă - re - su-i fra - te — Ku - ti - ne

Tema „logodnicilor nefericiți”, în comparație cu alte tipuri poetico-muzicale pe acest motiv, îmbracă un limbaj mult mai aproape de cel folcloric:

Mg.1639/V52 (x) Logodnicii nefericiți* Gălăuțas - Harghita
 Rubato $\text{♩} = 140$ Inf. Truță Flare, 56 ani
 19.VIII.1996

Ex.6

La — um-bri-ță la doi fa-gi — la doi fa-gi
 La — um-bri-ță la doi fa-gi la doi fa-gi
 Se iu-bea a-Kol' doi dra-gi Se iu-bea a-Kol' doi dra-gi

„La umbriță la doi fagi
 Se iubea akol' doi dragi.
 De iubit s-ar fi iubit
 Părinții nu i-o voit.
 Ei de mână s-o luat
 Și-n fântână s-o țapat.
 Nicî akol' nu i-o lăsat
 I-o skos și i-o îngropat
 Pe fecior în cimitir
 Pe fată, din jos de drum.

Din mormânt de la fecior
 O răsărit d'un rugușor;
 Din mormântu' de la fată
 O răsărit ruja albă;
 Rugușaru-atât s-a-ntins
 Până pe ruja-o cuprins.
 Când drumeți pe-akol' treceau
 Toți din gură – așa ziceau:
 – E păkat ka să le strici
 Dragostea de copii mici!“

Nu lipsește stilul vechi al cântecului propriu-zis, în parlando-rubato, formă fixă și structuri sonore tradiționale:

Mg.1639/V51 (Kântek) Gălăuțas - Harghita
 Rubato $\text{♩} = 140$ Inf. Truță Flare 56 ani
 19.VIII.1996

Ex.7

Ta — re rău măi-Ku — tă-mi pa-re
 Ta-re rău măi-Ku-tă-mi pa-re be vor-ku-le du — mi-ta — le

„Tare rău, măikuță-mi pare
 De vorbele dumatiale
 Pe kare le-ai kuvântat
 Kă eu nu le-am askultat

Am făkut din kapu' meu
 Am făkut și-mi pare rău
 Am făcut din mintea mea
 Am krezut kă-i bine-așa

Kâte mama mi Ț-a spus

Tăte la spate Ț-am pus
Și-amu tăte Ț-am ajuns.“

sau:

Ex. 8

Mg. 639/VSE
Rubato $\text{♩} = 140$

(Kârtek)

Gălăușas - Marghita
Inf. Trută Flare 58 ani
19 VIII 1996

Ci-ne na-re no-rok n-a-re — Ci — ne na-re no-rok na-re

be — kum-naș-te bă-nă-moa-re be kum-naș-te pă-nă-moa-re

„Cine n-are norok, n-are
De kum naște până moare:
că eu norok n-am avut
De când mama m-a făcut
Eu de bine n-am știut.
De știam că n-am norok
M-arunkam de mikă-n fok

M-arunkam în fok să ard
De nekazu' kare-l trag.
Mânci-te foku, năkaz
Eu de mikuță te-am tras
Să te tragă orișicine
De mikuț kopil ca mine.
N-am avut norok de fată
Îakă n-am nici măritată.“

Dacă prima melodie are la bază o hexacordie diatonică cu terță mare pe fundamentală, a doua melodie, prin cadențele pe treptele 1, 5, 6 și pilonii sonori 3, 2, 1, 6, 5 este tipică pentru cântecul propriu-zis transilvănean, încadrându-se în cel mai răspândit sistem sonor din întreg folclorul românesc: pentatonian anhemitonică „consonantică, subtip patru”¹³.

Impresionantul repertoriu al lui Mihail Cotfas este alcătuit, cu precădere, din melodii de joc. Surpriza o constituie bogata zestre de „ștraiere”, cu care, fără îndoială, românii s-au ales în urma contactului cu populația germană din partea locului¹⁴. Din cele 24 „ștraiere”, câte a cunoscut, Mihail Cotfas ne-a oferit acum 16, menționând că interpreții tineri nu mai pot reproduce decât trei-patru. „Primul ștraiet” este obligatoriu, singurul, de altfel, în metru ternar și în clar sistem tonal (RE major)¹⁵:

¹³ Gheorghe Oprea, *Sisteme sonore în folclorul românesc*, în *Memoriile Comisiei de Folclor*, Editura Academiei Române, tomul VI, București, 1995, p. 91.

¹⁴ Interesant de observat că memoria populară nu mai reține date în legătură cu această conviețuire.

¹⁵ Mihail Cotfas a regretat că nu ne-a putut oferi melodiile în formula tradițională: vioară, braci, tobă (cu formă de violoncel).

Ex.9

Mg 1639/v1
♩ = 160

(„Primul ȝtraier”)

Gălăuȝas - Harghita
Inf. Cotfăș Mihail ȝtari
18 VIII 1996

Alte „ȝtraiere” s-au „românizat”¹⁶ treptat, fie prin tempo,

Ex.10

Mg 1639/v4
♩ = 200

(„ȝtraier iute”)

Gălăuȝas - Harghita
Inf. Cotfăș Mihail ȝtari
18 VIII 1996

accente,

Ex.11

Mg 1639/v5
♩ = 96

(„ȝtraier”)

Gălăuȝas - Harghita
Inf. Cotfăș Mihail ȝtari
18 VIII 1996

formulele melodice

Ex.12

Mg 1639/v6
♩ = 96

(„ȝtraier”)

Gălăuȝas - Harghita
Inf. Cotfăș Mihail ȝtari
18 VIII 1996

fie, chiar, prin relaȝiile sonore plagale dintre secȝiuni:

¹⁶ Este semnificativă, în acest sens, opinia la care a ajuns Bela Bartók într-unul din ultimele sale articole: „Nu sărăcirea unui popor în folosul altuia, ci îmbogăȝirea patrimoniului artistic al amândorura” (*Race Purity in drasic*, în „Modern Music”, New York, 1942).

Ex. 13

Mg. 1639/V7
♩ = 100

(„Ștraier bătut“)

Gălăuțaș-Harghita
Inf. Cotfas Mihail 67 ani
18.VIII 1996

Majoritatea melodiilor de joc poartă amprenta locului, nu numai prin formulele ritmico-melodice, ci chiar prin denumiri:

Ex. 14

Mg. 1639/V12
♩ = 160

(„Floricița de la Gălăuțaș“)

Gălăuțaș-Harghita
Inf. Cotfas Mihail 67 ani
18.VIII 1996

sau:

Ex. 15

Mg. 1639/V13
♩ = 140

(„Floricița de la Bilbor“)

Gălăuțaș-Harghita
Inf. Cotfas Mihail 67 ani
18.VIII 1996

„De-a lungul“ se desfășoară pe ritm ternar,

Ex. 16

Mg. 1639/V14
♩ = 40

(„De-a lungul“)

Gălăuțaș-Harghita
Inf. Cotfas Mihail 67 ani
18.VIII 1996

iar „Învârtita“, în mare parte a Transilvaniei pe ritm aksak, aici este în ritm binar:

Ex. 17

Maj. 1633/18
♩ = 140

(„Învârtită de la Gălăuțaș”)

Gălăuțaș-Horghița
Inf. Cotfas Mihail Ștani
18.VIII.1936

Și, în sfârșit, apropierea de Moldova își pune pecetea prin jocuri caracteristice dincolo de munți,

Ex. 18

Maj. 1634/85
♩ = 100

(„Korăg'ească”)

Gălăuțaș-Horghița
Inf. Cotfas Mihail Ștani
18.VIII.1936

confirmându-se concluzia la care au ajuns și alți cercetători – printre care Ioan R. Nicola, într-unul din studiile sale de referință – privind „unitatea neamului românesc și statornicia sa pe ambele versante ale Carpaților”¹⁷.

¹⁷ Ioan R. Nicola, *Balada „Miorița” în secuime*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 10–11, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, 1979, p. 235.

MEȘTEȘUGURI ȚĂRĂNEȘTI

– Prelucrarea lutului ● Olăritul –

RADU OCTAVIAN MAIER

Prelucrarea lutului sub toate formele sale, olărie, materiale de construcție etc., a avut în trecut un rol extrem de important în viața poporului nostru, ca și o mare semnificație istorică. Meșteșugul olăritului, strâns legat de activitatea zilnică a oamenilor, are o însemnătate documentară, ca o dovadă a continuității vieții populației stabile, care practica acest meșteșug.

Arheologia ne pune la dispoziție un bogat material privitor la acest meșteșug din cele mai vechi timpuri, ale cărui produse au însoțit omul în viața de zi cu zi până la mormânt. De cele mai multe ori obiectele de ceramică sunt singurele atestări documentare ajunse până la noi, fie că e vorba de ceramică utilitară sau artistică, fie de inscripțiile pe ceramică sau pe o bucată de lut ars, ideograme cu diferite semnificații economice sau religioase. Meșteșugul olăriei îl vom găsi pretutindeni unde omul și-a desfășurat activitatea, unde a creat și a muncit. Istoria ceramicii s-a confundat cu însăși istoria civilizației, iar meșteșugul olăriei a fost manifestația umană cea mai constantă, devenind o caracteristică definitorie a unor popoare sau a unor perioade istorice (ex. Cucuteni). După descoperirea focului, o altă mare descoperire a fost aceea a arderii lutului, din care se modelau vase pentru diferite nevoi zilnice trebuitoare omului. Până la apariția vaselor din metal toate produsele agricole și alimentare, solide și lichide, se păstrau și se preparau în vase de lut. Datorită faptului că lutul se modelează cu multă ușurință, mâna meșterului olar a dat vaselor din lut cele mai diverse forme, ornamentându-le în același timp cu pictură sau incizie de un mare rafinament artistic, satisfăcând astfel atât nevoia de util, cât și pe cea de frumos. Cioburile ori vase întregi, ce au fost descoperite, ne stau și astăzi mărturie elocventă a unor civilizații omenești de mult dispărute, materialul ceramic, nealterabil la apă și în pământ, s-a păstrat de milenii, pe când celelalte materiale folosite de om au dispărut fără urmă.

„Ceramica românească are o înfățișare care îi este proprie. Ea are anumite forme și motive, întrebuințate mai cu seamă de români și care o face să se deosebească cu ușurință de aceea a vecinilor noștri sau a neamurilor cu care au conviețuit. Aceasta nu împiedică să fi primit oarecare înrâuriri acolo unde meșteșugarul vecin era mai bun. Arta ceramicii în România are o continuitate, cu toate vremurile vitrege prin care au trecut, după cum ne arată păstrarea în tehnică și decorare a multor tradiții preistorice și romane, ceea ce dovedește și continuitatea neamului nostru”¹.

În evoluția istorică și economică a societății omenești de pe meleagurile noastre, cultura ceramicii poate fi împărțită în trei mari epoci de civilizație: epoca preistorică, epoca daco-romană, epoca evului mediu românesc. Epoca preistorică, ce se întinde pe un timp de circa 3000 de ani, este reprezentată printr-o bogată și foarte variată ceramică de la Boian, Gumelnița, Cucuteni, Ariușd, București, Vidra și ceramică mai târzie de la Tinosul, Piscul Crăsani, Gușterița etc. Fiecare din aceste tipuri de ceramică, la rândul lor, pot fi împărțite în subtipuri de civilizație, lucru de care nu ne ocupăm în studiul de față.

Ceramica noastră preistorică este una dintre cele mai interesante și mai variate ceramici europene, alcătuind o bogăție națională care ne lămurește întrucâtva asupra motivelor ornamentale moștenite de olarii români. Ultima perioadă preistorică, la Tène-ul, are o mare însemnătate și cuprinde o parte din istoria sciților și a dacilor, peste care s-a suprapus de timpuriu civilizația greacă, prin intermediul cetăților Histria, Tyras, Callatis și altele de pe coasta Mării Negre și a hinterlandului dobrogean. Cu ocuparea Daciei de Traian, începe o nouă perioadă de influență a civilizației greco-romane asupra civilizațiilor preistorice scito-dacice, ceea ce a avut o importanță covârșitoare în evoluția ceramicii noastre.

A treia perioadă începe acum 600 de ani, din momentul formării Principatelor, și continuă până în zilele noastre; ea poate fi împărțită în două perioade distincte: evul mediu românesc până la domnia lui Șerban Cantacuzino, și cea de a doua, secolul al XVIII-lea și al XIX-lea. Ceramica din aceste două perioade o putem numi într-adevăr ceramică românească.

Este știut faptul că olăritul a cunoscut în toate perioadele istorice o mare dezvoltare atât la orașe, pe domeniile feudale, cât și la sate. Marea cantitate de material ceramic descoperit de arheologi cu ocazia săpăturilor în diferite zone ale țării dovedește cu prisosință puternica dezvoltare a acestui meșteșug. Săpăturile arheologice de la București, Suceava și alte

¹ Barbu Slătineanu, *Ceramica românească*. Biblioteca enciclopedică, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1937, p. 29.

orașe au scos la iveală un bogat material ceramic, care atestă o mare varietate de produse ceramice de factură locală, cum ar fi oale, străchini, borcane, chiupuri, cahle, farfurii, căni, tipsii etc.; unele dintre ele sunt date din secolul XVII-lea.

În Muntenia și Moldova, încă începând cu secolele XIV–XV, se producea ceramica smălțuită și ceramica în tehnica *sgraffito*, tehnici de origine bizantină. În Transilvania ceramica smălțuită nu se cunoștea până la sfârșitul secolului al XVII-lea. Cel mai de timpuriu, dintre provinciile istorice românești, smălțuitul a fost cunoscut în Muntenia, la Curtea de Argeș și Turnu Severin, locuri în care ceramica smălțuită de origine bizantină s-a găsit din abundență în săpăturile arheologice și care a servit drept model pentru meșterii locali, care executau produse ceramice pentru nevoile curții domnești. În Moldova în această perioadă există vestitul centru de olărie de la Stupca, pomenit de Romstorfer în cetatea Sucevei. Aceste localități nu ar fi singurele centre de producție a ceramicii luxoase din secolul al XV-lea din aceste provincii românești. În rest, în toate zonele țării s-a dezvoltat olăritul popular, continuându-se prin tradiție din epoca preistorică până în zilele noastre. Spre deosebire de ceramica smălțuită, ceramica simplă de cele mai multe ori nu poate servi pentru periodizarea exactă, fiind ușor confundabilă cu una care datează de sute și mii de ani, având aceleași motive și forme de expresie. De altfel, problemele istoriografiei olăritului la români au fost tratate cu multă competență de către înaintașii noștri, elucidând în bună parte problemele legate de evoluția ceramicii în decursul istoriei poporului român, mai mult sub aspect artistic, cu influențe, adopțiuni, prelucrări și preluări, și continuitatea lui fără întrerupere până în zilele noastre. De aceea noi vom trece la problemele tehnice ale meșteșugului olăritului.

PROCEDEE ȘI TEHNICI DE LUCRU ÎN OLĂRITUL POPULAR

Extragerea pământului pentru oale se făcea din diferite locuri ale satului, unde lutul „era bun pentru oale” și cu puritatea cea mai mare, numite „lutării”, special amenajate în acest scop. În lutării lutul se taie în felii subțiri pentru ca să fie „afănat”. Adus acasă cu căruța, pământul este descărcat în „bazin”, curățat, pe cât posibil, de impurități, în cele mai multe cazuri de pietre, apoi peste lut se toarnă apă – meșteșugarii spun că lutul se pune la „muiat”, „dospit”, „pentru a-și lua apă”. „Bazinul” pentru dospitul pământului se face într-un loc special amenajat numit „țarc”, „leagăn”, „gropiță” etc., lucrat din patru scânduri, de formă pătrată, sau

dintr-o împletitură de nuiele, și cu acoperiș pentru a fi ferit de căldura razelor de soare. Pentru ca apa să pătrundă bine în toată masa pământului și să nu se evapore, se acoperă cu un „țol“ sau „lepedeu“. Pământul este ud de mai multe ori până devine „cleios“. Dospitul durează de la două până la șapte zile, când devine „matur“ și îndeajuns de „elastic“. Procedeu de dospire are loc cu predilecție în lunile de vară, când pământul este suficient de cald și agenții termici lucrează favorabil asupra lui. Dacă meșterul nu are grabă în confecționarea vaselor se utilizează un alt procedeu: argila scoasă în lunile de iarnă este lăsată la „degenerare“, devenind în urma sfărâmării de cea mai bună calitate pentru lucru.

După dospire pământul este scos din „bazin“ și pus pe o scândură – „podină“ – ori pe pământ pentru a se scurge apa, apoi este bine bătut cu un „mai“ de lemn sau „ciocan“ de lemn pentru „îndesare“ și scoaterea aerului din masa lutului. Din acel lut se fac bulgări mari, care încă mai conțin impurități, ca nisip, bețișoare, frunze, rădăcini etc., care se elimină prin „strunjire“ – tăierea lutului în felii subțiri cu un „cuțit“, cu o „cuțitoaie cârnă“ sau o „coasă“ veche.

La terminarea operației de „curățire“ se trece la „călcat“. Călcatul pământului se face cu piciorul, procedeu folosit de către toți olarii din întreaga țară în scopul omogenizării pastei de lut. „Călcătura“ se face de către olar fie pe o țesătură, „lepedeu“, „țol“, fie pe un „postament“. „podină“ din scânduri, mai rar pe o bucată de „piele“ pentru prepararea unor mici cantități de pastă. Înainte de călcare suporturile se presărau cu nisip pentru a evita lipirea lutului de ele.

Pământul se așază în forma unui „colac“ nu prea gros, pentru ca prin călcarea cu călcâiul sau cu „muchia/dunga“ piciorului să se treacă până la „podină“. Călcatul se făcea de obicei în „roată“ începând de la marginea turtei sau colacului către interior până se ajungea la mijloc, apoi de la stânga la dreapta și înapoi, până ce pământul devenea ca un aluat. Procedeu se repeta de 4–5 ori până ce pământul se făcea „untos“, adică ungea piciorul sau mâna care veneau în contact cu el.

În unele părți din țară „frământatul“ lutului se făcea cu ajutorul animalelor, când cantitatea acestuia era prea mare. Astăzi, în multe centre de olari, călcatul tradițional cu picioarele este abandonat în urma introducerii unei instalații noi numită „malaxor“ sau în unele locuri „mașină de tăiat lutul“, o instalație formată din două „suluri“ sau „sule“ care se învârtesc unul față de celălalt în sens invers, ca la zdrobitul strugurilor. Această instalație simplă, dar eficientă, credem că a intrat în practica olarilor din marea industrie a prelucrării minereurilor. Călcarea este urmată de așazisul „frământat“, „bătut“, „jucat“ în mână, când lutul devine ca „o ceară“.

fără să „plesnească“, „să se rupă“; din lutul astfel preparat se fac „cepurī“, „boți“, „turte“, „bulgări“, „bruși“, „calupi“ etc., care apoi se lasă câțva timp pe o scândură lângă roata olarului, „banc“, „masă“, să se scurgă apa din ei. Calupurile pregătite au diferite dimensiuni, variind în funcție de dimensiunea sau forma vasului pe care meșterul olar dorește să-l plămădească. Deci, fiecare calup reprezintă în fond viitorul vas, urmând să prindă viață, contur, să capete formele cele mai adecvate. Calitatea lutului se schimbă de la o zonă la alta a țării, unde se găsește centrul meșteșugăresc respectiv. De obicei olarii folosesc lutul „gras“ de mare plasticitate, care de multe ori este „slăbit“ cu un adaos de lut nisipos sau un strat subțire de nisip; acestea dau lutului o calitate superioară și-o rezistență mai mare.

Unelele olarului sunt puține la număr și simple: „cuțitoaia curbată“, „maiul de bătut lutul“, „roata“, „ficheșul“, „râșnița pentru jumalt“, „râșnița pentru vopsele“, „cornul“, „mașina de turnat culori“, „potlogul“, „pensula“ etc.

Dintre toate acestea, cea mai de seamă unealtă este roata olarului, ce se întâlnește pe întreg teritoriul țării, pe care se face fasonarea vaselor, din bulgării de lut pregătiți dinainte. În cercetările noastre nu am întâlnit executarea ceramicii cu mâna din suluri de lut, fără roata olarului, deși această tehnică este descrisă de către Fl. B. Florescu, care a întâlnit-o la un centru meșteșugăresc din județul Mureș.

Roata olarului este formată din două discuri, cel de sus numit „veșnic“, „străgălie“, „răgălie“, pe care se modelează vasul dintr-un bulgăre de lut, și cel de jos – „roată“, unite între ele printr-un „fus“. Mișcarea de rotație imprimată roții de jos cu picioarele este transmisă prin intermediul fusului răgăliei unde se formează vasul. La roată de obicei lucrează numai bărbații, fiindcă meșteșugul cere nu numai dibăcie, măiestrie dar și putere, pentru a învârti discul mare al roții cu forță și a modela în același timp pe roata de sus lutul cu mâinile, transformându-l în vas.

Astăzi, în unele centre, învârtirea roții se face cu motorașe electrice cu comandă la coapsa piciorului, scutind astfel meșteșugarul de un efort fizic în plus, însă majoritatea covârșitoare a olarilor învârt roata după vechea tradiție, cu piciorul.

Operația de fasonare a vaselor cere o deosebită măiestrie, atenție și îndemănare, pe care meșterul o dobândește după o îndelungată experiență în practica meșteșugului. O bucată de lut pregătită dinainte se centrează pe discul de sus prin apăsare sau trântire, în timp ce discul se învârtește continuu. Olarul, cu mâinile înmuiate în apa groasă ca o smântână din vasul pe care-l are la îndemână, numită „lapte de lut“ sau „borbotină“, acționează asupra lutului prin apăsare, imprimându-i forma dorită – vas, oală, chiup

etc. Rotația mare, imprimată cu picioarele roții olarului, și presiunea mâinilor asupra calupului de argilă silesc calupul să ia forma unui turnuleț, care apoi, prin apăsarea degetelor mari în jos, se lățește, după ce tot cu degetele și cu podul palmei se ridică din nou în poziția inițială. Acest procedeu tehnic repetat de mai multe ori dă lutului maleabilitatea necesară fasonării. După aceea meșterul olar dă naștere primului contur de vas, apoi cu ajutorul fchieșului îi dă forme diferite, care se succed cu o mare repeziciune, cresc și se desăvârșesc. Când vasul este aproape de ultima lui formă, olarul trece o mână prin interiorul vasului și cu cealaltă pe afară pentru a verifica dacă pereții vasului sunt uniformi și dacă nu s-au amestecat cumva fire de nisip mai mari. Ultima operație, pe care o face olarul, este de a da cu o bucățică de piele numită „potlog“, înmuiată într-un lut lăptos, numit „flec“², pe suprafața vasului pentru a-l netezi și a-i astupa eventualele mici orificii ce ar putea rămâne după modelat.

La oale, chiupuri, urcioare etc. toartele se aplică ulterior, după ce ele se „sbicesc“, se „svântă“ 2–3 ore la umbră. Modelarea unui vas durează de obicei la un meșter experimentat numai câteva minute (2–3). După fasonare vasele se scot de pe roată cu o sârmă ori cu colțul fchieșului sau cu o sforicică, apoi se așază la „uscat“ ori „sbicit“ pe niște polițe de scândură în atelierul olarului.

Uscatul vaselor se face numai la umbră și ferit de vânt, deoarece zvântarea în curent de aer forțează uscarea parțială, la suprafață, ce produce crăpături vaselor. Dacă vremea este bună și caldă, uscatal durează cam o zi–două, pe vreme umedă uscatal se prelungește câteva zile până la o săptămână, în funcție de anotimp.

După uscare vasele sunt date cu „angobă“ sau „ghileală“, pentru a pune în valoare viitoarele culori și a ascunde eventualele mici defecte. În unele cazuri vasele sunt „hlădite“³ cu o piatră pe suprafața exterioară. Angoba este de fapt o humă albă sau alburie, peste care vasele se stropesc cu diferite culori sau se ornamează cu pensula. În unele centre din Bihor se folosește huma roșie sau brună. De cele mai multe ori operația de dat cu humă revine femeilor, ca și decorarea vaselor. Aplicațiile în relief pe vase se fac de către meșteri olari, bărbați. Angobarea se face cu predilecție la vase mici, cele mari nu sunt angobate, decorarea lor făcându-se cu aplicații în relief, iar unele se angobează parțial, cum ar fi „buza“ de sus.

² „Flec“ este un lut lăptos rezultat din înmuierea mâinilor pline cu lut într-un vas cu apă și care ajută la modelarea și finisarea vaselor.

³ „Hlădit“ – operația de lustruire a ornamentelor cu o piatră pe suprafața vasului înainte de arderea lui în cuptor.

Culorile folosite pentru decorare sunt roșu cărămiziu, cafeniu, cafeniu închis, verde, galben și mai rar albastru sau „mieriu“. Majoritatea culorilor se obțineau din substanțe locale, cum ar fi: verdele din pilitură de cupru prăjită, galbenul din sulfură de plumb, roșul, ocrul roșu, cafeniul din argile bogate în oxizi de fier și mangan, roșul aprins din oxid de fier sau pilitură de fier, prăjită la temperatură cât mai mare pentru a da o culoare intensă. Negrul se procura din mangan sau oxid de cupru aplicat pe vasul neangobat, albastrul se obținea din oxid de colbalt, singurul care se cumpăra.

Ornamentația se făcea, de către toți olarii, fie la roată, fie în mână, obținând o bogată variație de ornamente într-o multitudine de expresii. Decorarea vasului se făcea de cele mai multe ori cu „cornul“, cu „degetul“ sau cu „pensula“. Pentru desene deosebit de fine, executate la roată, se folosește o pensulă specială, susțin unii, din „mustăți de iepure“. Pentru fiecare culoare se utilizează propria pensulă. Stropitul culorilor pe vase se face cu ajutorul unor „perii“ confecționate din păr de animale și este cea mai simplă și, probabil, cea mai veche metodă de decorare a vaselor de uz casnic, nu și pentru vase decorative.

Cornul este o unealtă simplă. Dintr-un corn adevărat de animal, cu un cotor de pană de găscă ori pasăre, înfipt la extremitatea subțire a acestuia, prin care se scurge încet culoarea din corn pe vas. Periuța din păr de porc este formată din 5–10 fire cu care, ca o greblă, se trece peste culoarea lăsată de corn. În timp ce vasul este învârtit pe roată, iar ultima unealtă folosită la ornamentat este „pieptenul“ cu care se fac liniile zgâriate paralele pe pereții vaselor.

După operațiile de omare, vasele se „usucă“, apoi „se coc“ sau se „ard“, după ce sunt gata pentru a fi folosite. În cazul vaselor smălțuite, după prima „coacere“, „ardere“, vasele sunt selectate, să nu aibă vreun defect ascuns, „înflorite“ și apoi scufundate sau unse cu smalț. Se coc din nou. Smalțul se obține în diferite feluri. De obicei meșterii olari preparau singuri smalțul din bucăți de plumb, oxidat prin încălzire, care după ardere devine transparent și lucios (litargă sau glazură). Mai rar, smalțul se prepara din sticlă pisată. Oxidul de plumb, glazura măcinată la o râșniță specială, foarte grea, se amestecă cu apa, la care se adaugă patoșa extrasă din cenușă și nisip bogat în cuarț, sfărâmat mărunț. Amestecul se macină cu „râșnița pentru smalț“, „râșnița pentru jumalț“ ori „moara“, obținându-se un lichid foarte fin. Deoarece toate componentele smalțului cad repede la fundul vasului, smalțul este amestecat cu o lingură de lemn de fiecare dată înainte de a fi dat pe vas. Smalțul fie că se „întinde“ pe vas cu ajutorul unei linguri, în cazul când se acoperă unele părți ale vaselor, fie că vasul se scufundă, „se scaldă“ în amestecul preparat, când se acoperă întreaga lui suprafață. Vasul smălțuit

se zvântă și se depune în cuptor, unde smălțul se topește devenind incolor, translucid, dând vaselor o mare strălucire și duritatea necesară. Arderea unui „horn“ de vase durează 8–12 ore, la o temperatură ridicată. Se știe de către olari prin practica zilnică, că pământul, angoba și smălțul au diferiți coeficienți de dilatare, de aceea smălțul nu se pune pe vasele de gătit, care „merg la foc“.

Aproape întreaga olărie de la noi, dacă o excludem pe cea neagră, capătă culoarea roșie, arderea fiind oxidantă. Vasele smălțuite se ard de două ori în cuptor, prima ardere se face pentru a fixa culoarea și pentru arderea corpului, pereților vasului, iar cea de a doua ardere – pentru fixarea smălțului pe suprafața vasului.

Arderea sau coacerea tuturor categoriilor de vase se face în „cuptorul“ sau „hornul“ tradițional de formă „cilindrică“, „tronconică“ sau „semisferoidală“, de dimensiuni obișnuite, circa 2 m înălțime, 1,40 m la gură și 1,80 m la vatră. Vatra cuptorului este construită din cărămizi, dispuse în formă de rozetă, cu spații goale între ele, dând flăcărilor posibilitatea să străbată printre vase.

Făcând o succintă clasificare a cuptoarelor de ars vasele, din punctul de vedere al poziției față de sol, ajungem la concluzia că în Transilvania, Banat, Oltenia, Muntenia predomină „tipul cuptoarelor de suprafață“. Pereții acestor cuptoare erau din pământ bătut cu maiul printre cofrajele de scândură, care apoi se înlăturau. Partea exterioară a cuptorului se îngrădește cu un „țarc“ sau „gard“ din nuiele sau din scânduri scurte puse în poziție verticală.

În partea superioară, cuptorul, de obicei, se încinge cu 1–2–3 cercuri metalice pentru a nu „crăpa“ în timpul arderii, căci încălzându-se, cuptorul își mărește volumul, riscând să se fisureze.

Cel de al doilea tip de cuptor era cel „îngropat în sol“, și care s-a păstrat cel mai mult în Moldova (Schit-Stavnic) și în unele părți din sudul și vestul Transilvaniei.

Al treilea tip de cuptor este cel „semiîngropat“, care s-a păstrat aproape în toată țara. Acest cuptor este pe jumătate sau ceva mai mult îngropat în pământ, rămânând la suprafață circa 0.50 m. Toate tipurile de cuptoare, indiferent de poziția lor față de sol, sunt prevăzute cu una sau două „guri“ de foc. La cele îngropate sau semiîngropate se sapă un șanț de acces la gura de foc a cuptorului.

Clasificarea cuptoarelor se poate face și după organizarea „vetrei“: „cuptor cu culoar de foc circular“, „cuptor cu culoar de foc pe mijlocul vetrei și de jur împrejur“, „cuptor cu grătar“, care este mai evoluat față de cuptoarele cu o singură cameră și permite arderea ceramicii în condiții

superioare comparativ cu celelalte tipuri, arhaice, care încă pot fi întâlnite în unele sate.

După ce cuptorul este încărcat cu vase, i se „astupă“ gura de sus cu cioburi, „hârburi“, pentru a lăsa să circule aerul necesar arderii și, în același timp, să se păstreze suficientă căldură în cuptor pentru „coacerea“ vaselor. Arderea ține mai multe ore în șir, după numărul și grosimea vaselor din cuptor și după calitatea esențelor lemnoase folosite. Cele mai recomandabile sunt esențele moi – plopul, salcia, arinul, teiul, paltinul etc. – pentru a face arderea moale, dulce. Cu cât temperatura arderii este mai înaltă, dar nu „iute“, cu atât se obține o ceramică mai de calitate, mai „sonoră“, mai „cântătoare“, căci focul „aspru“ le „înstrâmbă“, le „jimbează“ sau le poate chiar „topi“.

Vasele ce sunt așezate în cuptor trebuie să fie foarte bine uscate; în cazul când sunt umede, „reavene“, iar focul este iute, acestea crapă, se „hârbuiește“. Vasele în cuptor sunt așezate „amestecat“, „de-a valma“, iar pentru ca blidele să nu se lipească între ele se pun mici „chivăsturi“, „pirostrii“ de lut ars ce le țin la o mică depărtare unele de altele, având doar trei puncte de contact între ele. Arderea este activată cu un curent de aer intens, și când temperatura este ridicată de la 400° în sus până la 800°, se obține ceramică de culoare roșie; dacă arderea se face sub 400°, vasul rămâne sfărâmiț și nu capătă culoarea obișnuită roșie; dacă temperatura trece peste 900°, culoarea vasului se transformă din roșu înspre negru, pereții devin foarte duri, iar în cazul când conține coalin ceramica se face albă la culoare. Această ardere este oxidantă. În practica meșteșugului olăriei în unele centre se face ceramică neagră, neoxidată.

Specificul cuptoarelor de ars ceramica neagră constă în construcția lor sub forma unui tunel cu două deschideri jos. Pe gura cea mare a cuptorului se introduc vasele, iar pe gura mică se face focul. Gura mare după introducerea vaselor este zidită; în acest mod focul arde „mocnit“, înăbușit, arderea vaselor fiind neoxidantă (fără oxigen), prin urmare particularitățile ceramicii negre nu sunt date de către meșteșugar prin deosebitele tehnici de lucru ori de calitățile lutului, ci numai prin tehnica de ardere. Cu cât timpul de ardere neoxidantă va fi mai lung, cu atât vasele vor căpăta o culoare mai neagră în masa pasteii.

Pentru a se accentua înnegrirea prin neoxidarea fierului din lut se mai adaugă și o înnegrire a suprafeței vasului respectiv, care se face prin fumigație, deci prin depunerea unui strat subțire de cărbune care pătrunde în suprafața vasului. Înnegrirea se poate accentua și completa și cu „grafitaj“ – frecarea suprafeței vasului cu grafit.

În vechime și astăzi ornamentarea și lustruirea ceramicii negre se făcea cu un obiect tare de corn sau os pe vasul crud, iar apoi, după ardere, se ungea și se freca din nou cu grafit. Un alt procedeu tehnic de lustruire și ornamentare era cel al frecării ornamentelor cu o piatră lustruită, rulată pe vasul uscat, crud, nears. Acest procedeu tehnic se folosește și astăzi în Moldova de nord, în centrul Marginea, pentru „înfrumusețarea“, decorarea vaselor de ceramică neagră.

Ornamentarea în relief pe oale se obținea aproape de către toți meșterii olari români prin procedeul „pastilajului“, „bumbilor“. Aceste reliefuri se pregăteau înainte de către olari în forme, care erau aplicate apoi pe „corpul“, „burta“ oalei crude.

Un alt procedeu folosit de olari în ornamentația vaselor este cel al „zgârierii“, „grafitatului“, când se scoate prin zgâriere o parte a angobei sau a masei vasului, ornamentând astfel suprafața ceramicii, care ulterior era smălțuită. Acest procedeu l-am întâlnit în ultimii ani în partea de nord a Maramureșului și în Lăpuș.

Din punct de vedere artistic decorarea vaselor se face într-o variație extrem de bogată a motivelor ornamentale, executate într-o largă gamă coloristică. Desene geometrice, spirale se amestecă cu motive florale, animale ori inspirate din lumea înconjurătoare, exprimând concepția despre lume și viață a țaranului român. Ornamentica are un caracter specific pentru fiecare centru de olari: „cocoșul“ și „steaua“ de Horezu, motive antropomorfe din Rădăuți, dintele de lup din Săcel Maramureș etc. Iată doar câteva exemple de denumiri locale a ornamentelor din Tansa-Moldova: „calea ciobanului mare“, „cărăruia ciobanului“, „floare de colț“, „aripă“, „scăricică“, „brădișori“, „șar“, „punte mari“, „punte mici“ etc. Însă, deoarece problemele legate de ornamentație în arta populară fac un capitol aparte, studiat de nenumărați cercetători, iar lucrarea de față are drept scop doar studiul meșteșugurilor populare, a procedeelor tehnice de lucru, a instalațiilor folosite, nu ne vom opri în mod amănunțit asupra problemei ornării vaselor.

Clasificarea vaselor după mărime este atât de variată în diferite zone ale țării, încât vom da un singur exemplu – olăritul din Tansa, un centru de ceramică foarte puțin cunoscut. Prezentarea de mai jos are valoare documentară inedită, clasificarea vaselor din Tansa fiind originală, neîntâlnită în alte centre de ceramică din țară:

Vasele nr. 1 sunt cele cuprinse între 25 și 30 kg (litri)

Vasele nr. 2 sunt cele cuprinse între 20 și 25 kg

Vasele nr. 3 sunt cele cuprinse între 15 și 20 kg

Vasele nr. 4 sunt cele cuprinse între 10 și 15 kg

Vasele nr. 5 sunt cele cuprinse între 1 și 10 kg

Vasele nr. 6 sunt cele de 2,500 kg

Vasele nr. 7 sunt cele de 2 kg

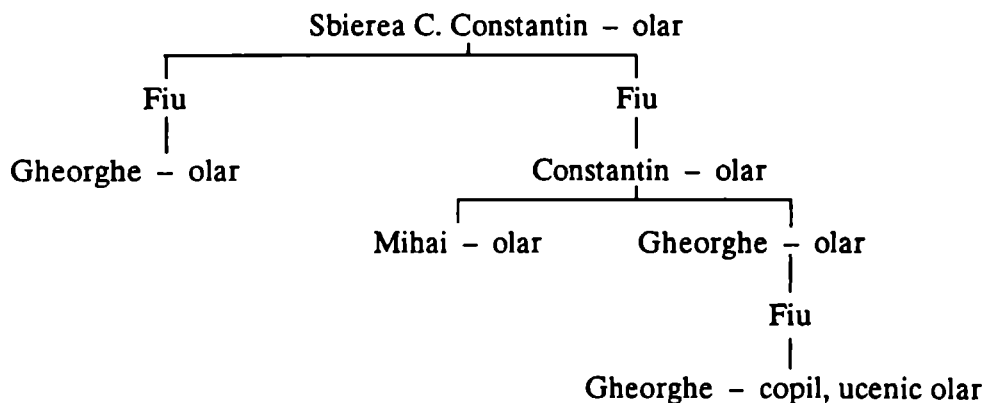
Vasele nr. 8 sunt cele de 1 kg

Vasele nr. 9 sunt cele cuprinse între 600 și 700 g

Vasele nr. 10 sunt cele cuprinse între 300 și 100 g

Această clasificare este moștenită din bătrâni, din generație în generație, și s-a păstrat ca fenomen de masă la toți olarii din Tansa.

Meseria de olar se învâța și se transmitea din tată în fiu. Un exemplu în acest sens îl prezintă familia Sbierea C. Constantin din comuna Tansa, Moldova.



Olăria la poporul român a fost unul dintre meșteșugurile de bază și s-a practicat într-un număr mare de centre. România are atestate sute de centre în toate zonele țării – Muntenia, Moldova, Dobrogea, Transilvania, Banat, în care ceramica populară s-a lucrat de sute de ani și se lucrează și astăzi. O dezvoltare puternică a cunoscut olăria populară începând din secolul al XVII-lea și, în special, al XVIII-lea. Unele dintre centrele de ceramică au luat ființă în jurul palatelor domnești, mănăstirilor ori curților boierești. Spre exemplu, la mănăstirea Horezu există un deosebit de important centru de olari, atât pentru istoria ceramicii populare românești, cât și pentru dezvoltarea meșteșugului olăritului și în zilele noastre. Pentru nevoile orașelor Craiova și Slatina s-a dezvoltat centrul Oboga, iar pentru boierii Glogoveni, centrul din Glogova, pentru Cantacuzini ceramica se făcea în Dărmănești și la Gheboia. Centrele de ceramică de o mare faimă și o veche tradiție erau cele de la Sisești, Tg.-Jiu, Arcani, Curtea de Argeș,

iar pentru București și Snagov centrele de la Pucheni și Pisc. În Moldova de nord-est centrele de ceramică țărănească sunt: Vulpășești, Schit-Stavnic, Frumușica, Poiana, Mihăileni și Tansa, toate aceste centre fiind cercetate de noi, iar materialele cercetării stau la baza lucrării de față.

În continuare vom trece în revistă centrele ceramice cele mai importante din toate provinciile românești, fie cele cu ceramică obișnuită – roșie, fie cele cu ceramică neagră, atât centrele dispărute, cât și cele existente, pe care noi le considerăm mai importante și care au avut o mai îndelungată activitate: Agnita, Arcani, Bacău, Baia Mare, Baia-Spie, Băhnești, Băra, Bărgău, Băsești, Brichiș, Bistrița, Brădești, Broșteni, Biniș, Brașov, Cacica, Cristești, Criștior, Cucuiești, Curtea de Argeș, Cluj, Cocloc, Caransebeș, Carei, Cârțișoara, Cinisăuți, Cozmeni, Corund, Câmpulung, Dărmănești, Dănești, Dăești, Dej, Dolhești, Drăușeni, Ghindaru, Glogova, Hațeg, Hărlău, Hârșasca, Herța, Horezu, Huedin, Hunedoara, Isești, Jurcenii, Jibou, Lăpușul-Unguresc, Lespezi, Lugoj, Mădăraș, Marginea, Obârșia, Oboga, Odobești, Odorhei, Oradea Mare, Pantelimon, Peștera, Pisc, Podul Iloaiei, Pucheni-Crainic, Pucheni-Miraslănești, Rădăuți, Rămești, Repea, Roman, Sagna, Saschiz, Satu Mare, Sebeceni, Sighet, Simiani, Sisești, Ștefănești, Salonta, Tăuți-Măgheruș, Târnăvița, Tg.-Frumos, Tg.-Jiu, Trupcilar, Tulcea, Turda, Tebea, Vășcăuți, Vadul-Crișului (= Vadul lui Carol II), Vama, Vulpășești, Zalău⁴. Alte centre de ceramică sunt atestate în zona etnografică Făget: Jupânești, Boloșești, Făget, Tomesești, Răchita⁵. În zona Lăpușului au funcționat câteva centre ca: Tg.-Lăpuș, Lăpuș, Dămăcușeni, Rogoz și Strâmbu-Băiuț⁶; în zona Doljului erau centrele Oboga, Oboga de Jos, Oboga de Mijloc, Oboga de Sus, Corbeni, Româna⁷; în zona etnografică Chioar au fost centrele Baia Mare, Baia-Spie, Copalnic, Mănăstur și Berijța⁸; zona Meseșului cu Tihău, Buciumi, Almași⁹; în zona de nord a țării sunt menționate: Mihăileni, Ștefănești, Sulița, Fundu Hertii, Smârdan, Sisria, Pârâu-Negru, Tudora, Darabani, Hudești, Frumușica, Rădăuți-Prut¹⁰; în zona Vrancei este atestat centrul Irești, ca și

⁴ B. Slătineanu, *op. cit.*, p. 194–196.

⁵ Violeta Blaj, Elena Grigorescu, *Zona etnografică Făget*, București, Editura Sport-Turism, 1985, p. 56.

⁶ G. Stoica, M. Pop, *Zona etnografică Lăpuș*, București, Editura Sport-Turism, 1984, p. 40.

⁷ S. Enache, T. Pleșa, *Zona etnografică Dolj*, București, Editura Sport-Turism, 1982, p. 50.

⁸ S. Sainelic, M. Sainelic, *Zona etnografică Chioar*, București, Editura Sport-Turism, 1986, p. 52.

⁹ I. A. Goia, *Zona etnografică Meseș*, Editura Sport-Turism, București, 1982, p. 78.

¹⁰ A. P. Olariu, *Zona etnografică Botoșani*, București, Editura Sport-Turism, 1983, p. 78.

unele centre limitrofe: Plopeasca, Galicina, Joseni, Beșlii, Calvini¹¹; în zona etnografică Rădăuți sunt amintite centre ca: Putna, Rădăuți, Baia, Suceava, Stupca, Marginea¹², iar în zona Trotușului amintim centrele: Oituz (fost Grozăvești), Băhnășeni, Solanț, Cucuieți, Frumoasa, Schitu-Frumoasa¹³.

CENTRE VIABILE DE OLĂRIT CU CREATORI POPULARI

Alba	Săsciori;
Arad	Hălmăgel, Târnovița, Bârsa, Lipova, Obârșia-Pietriș;
Argeș	Vlădești, Petrești, Coșești, Leicești, Vâlsănești, Stroești, Mălureni, Poienița, Curtea de Argeș;
Bihor	Cociuba-Mică (Pietroasa), Leheceni, Criștior, Vadu Crișului, Lelești, Săliște;
Bistrița-Năsăud	Mijlocenii Bârgăului;
Botoșani	Frumușica, Ștefănești, Sulița, Hudești, Mihăileni, Coțușca;
Brașov	Prejmer, Săcele;
Buzău	Calvini, Mânzălești, Poșta-Câlnău;
Caras-Severin	Biniș;
Cluj	Iara;
Constanța	Sibioara, Tulcea;
Dâmbovița	Dărmănești, Gheboiaia-Finta, Drăgănești-Mănești, Odobești;
Galați	Lungești, Rădești, Nicorești;
Gorj	Arcani, Ciuperceni, Călnic, Glogova, Peștișani, Vladimiri, Vârtop, Albeni-Doreni, Peșteana, Văianu, Tg.-Cărbunești, Ștefănești, Motru, Bălești;
Harghita	Corund, Dănești;
Hunedoara	Obârșia-Tomești;
Ialomița	Dragalina;
Iași	Deleni, Lespezi, Tansa, Schitu-Stavnic (Voinești);
Ilfov	Ciolpani, Pisc – 1.2.3. Lipia;
Maramureș	Baia Mare, Săcel, Tg.-Lăpuș, Tăuți, Măgheruș, Băița de sub Codru, Sighetu-Marmației, Ieud;
Mehedinți	Sisești, Găleșoaia, Noapteșă;

¹¹ T. Bănățeanu, G. Stoica, *Zona etnografică Vrancea*, București, Editura Sport-Turism, 1988, p. 48.

¹² M. Cioară, *Zona etnografică Rădăuți*, București, Editura Sport-Turism, 1979, p. 68.

¹³ D. Ichim, *Zona etnografică Trotuș*, București, Editura Sport-Turism, 1983, p. 62.

Olt	Oboga, Româna;
Prahova	Gorgota, Puchenii Mari;
Satu Mare	Vama, Târșolț, Carei;
Suceava	Rădăuți, Marginea, Păltinoasa;
Timiș	Jupânești;
Tulcea	Alba, Dorobanțu;
Vaslui	Brătești, Dumești Vechi;
Vâlcea	Horezu, Buda-Vlădești, Lungești, Slătioara, Zătreni, Dănești-Popești;
Vrancea	Garoafa, Irești, Vidra.

PRINCIPALII MEȘTERI CREATORI POPULARI DIN ULTIMELE DOUĂ DECENII

Constantin Colibaba	– Rădăuți (Suceava)
Stelian OGREZEANU	– Horezu (Vâlcea) (stabilit în Germania)
Grigore CIUNGULESCU	– Oboga (Olt)
Constantin Diaconescu	– Oboga (Olt)
Marin Murgășan	– Româna – Oboga (Olt)
Marin Nicolae	– Pisc (Ilfov)
Victor Olaru	– Tansa (Iași)
Akos LÖRINCZ	– Corund (Harghita)
Petru Nedea	– Obârșia (Arad)
Teodor Faur	– Bârsa (Arad)
Ilie Bursaci	– Siliștea Beiuș (Bihor)
Ștefan Găman	– Mijlocenii Bârgăului (Bistrița-Năsăud)
Ștefan Stepan	– Biniș (Caraș-Severin)
Gheorghe Sbierea	– Tansa (Iași)
Teodor Nica	– Poiana Deleni (Iași)
Dumitru Șchiopu	– Vlădești (Vâlcea)
Ion Vasile	– Lungești (Vâlcea)
Dumitru Enescu	– Petrești (Argeș)
Antal DÉNES	– Dănești (Harghita)
Aurel Baci	– Obârșia (Hunedoara)
Mischiu Dumitru	– Horezu (Vâlcea)
Vicșoreanu Victor (+)	– Horezu (Vâlcea)
Petrache Panait	– Puchenii Mari (Prahova)
Tănase Cocean	– Săcel (Maramureș)
Dumitru Matei	– Calvini (Buzău)

Lista acestor centre s-ar putea dubla sau tripla, dar credem că este suficient pentru ilustrarea mulțimii lor pe întreg cuprinsul țării.

Marea majoritate a olarilor erau grupați mai mulți la un loc, în aceeași parte a satului, formând „ulițe ale olarilor” sau „mahalale ale olarilor”, care numărau până la 160–200 de olari; aceste exemple le întâlnim în toate zonele țării: în Transilvania – Biniș, Leheceni, Corund, în Moldova – Brănești, Rădăuți etc., în Muntenia – Puchenii, Piscu, Oboga, Horezu, Dărmănești etc. În orașe cum sunt București, Curtea de Argeș, Horezu, Câmpulung, meșterii aveau biserici care purtau numele de Biserica Olari, iar în orașe cum sunt: Brașov, Cluj, Turda, Baia Mare etc., existau „cartiere ale olarilor”.

Din cercetările efectuate pe teren reiese că amplasarea majorității centrelor de ceramică era în zone deluroase, care aveau pământurile sărace pentru agricultură, dar foarte propice pentru practicarea olăriei. Câmpia, de cele mai multe ori, se aproviziona cu „vase” de la olarii din zonele deluroase, care veneau cu ele la târguri ori treceau cu ele în căruțe prin sate. Până la jumătatea secolului nostru „ceramica de lut” era la mare „cinste”, folosită în uzul zilnic al gospodăriei țărănești, atât pentru mâncat, băut ori transportat mâncare la muncile câmpului, cât mai ales pentru „praznicile din cursul anului”, dar mai ales la nunți.

Aproape fiecare centru meșteșugăresc face o olărie specializată cu un anumit profil și forme, spre exemplu, farfurii, străchini, urcioare, vase mari, urcioare mari, borcane, chiupuri etc. Datorită acestei „specializări de vase” concurența în târgurile din țară era mică, fiecare olar vindea alte produse față de vecinul său de târg, iar în Transilvania negoțul cu oale era făcut de către „cărăuși” specializați în transportul oalelor, acești „sfârțari” nefiind meșteșugari, ci numai intermediari.

Dar nu s-ar putea spune că meșteșugarii veniți în contact unii cu alții nu s-au influențat reciproc, în ceea ce privește procedeele tehnice, forme ale vaselor, motive ornamentale, mai cu seamă cei care erau în imediată apropiere din punct de vedere geografic.

În viața lor de toate zilele meșterii olari aveau o lume întreagă de „credințe”, „obiceiuri”, proverbe. Astfel, Barbu Slătineanu spune: „Meseria de olar fiind foarte grea, se spune în popor că este o meserie urgisită de Dumnezeu, iar olarul care frământă și arde lutul o să fie și el ars în lumea cealaltă, cum a ars vasele de pământ în această lume”. În alte părți, se zice că olarul și-a furat meseria de la Dumnezeu, care la facerea lumii a zămislit din lut moale pe om, dar olarul, neputând să dea vaselor viață prin suflarea lui, le bagă în dogoarea focului ca să le dea suflet și grai. Oalele bine arse au grai, căci ele sună precum clopotele de biserică. Oala dogită sună răgușit. Oala de vânzare se încearcă la sunet și aceea care are glasul limpede este bună și trainică.

De olărit sunt legate o seamă de zicători și proverbe: „Olarul unde vrea, acolo pune mânușa”, „că lutul olarului, ce vrea face din el”; „Să nu mănânci din oală, că-ți plouă la nuntă”; „Râde ciob de oală spartă”; „Hârburi știrbe nu e bine să ții în casă că te sfădești sau sunt a sărăcie”; „Să

nu lași oala la soare, căci va mirosi urât când vei mai fierbe în ea“, „A călca în străchini“, „A fierbe toți într-o oală“, „A fi bolnav de oală“, „A-i face cu ulcica“, „A ajunge un ciomag (o bătă) la un car de oale“, „A mânca dintr-o strachină (taler) cu cineva“, „A plăti oala spartă“, „Când se lovesc două oale se sparg amândouă“, „Capacul după oală“, „Cu vasul gol nu pofti oaspeți“, „Fiecare trage focul la oala lui“, „În oala acoperită nu dau gunoarie“, „În oala acoperită nu știi ce fierbe“, „Oala fără mânășă ajunge după ușă“, „Oala la foc și iepurele în pădure“, „Oala smălțuită nu tulbură borșul“, „Oala s-a spart în capul meu“, „Picătura cea mai de pe urmă vasul înneacă“, „Pune oala la foc“, „Toarnă ca într-un vas spart“, „Tot vasul miroase a ce cuprinde“, „Ulciorul nu merge de multe ori la apă“, „Vasului gol toți îi dau cu piciorul“, „Vasul plin se cearcă des“¹⁴ etc. Lista proverbelor și zicătorilor ar putea fi dusă mai departe, dar pentru a ilustra diversitatea acestora ne oprim aici.

Olarii făceau în atelierele lor produse ceramice dintre cele mai variate pentru uzul casnic și gospodăresc. Aceste produse au fost cel mai bine ilustrate de către Tudor Pamfile în *Industria casnică la români*. Astfel avem atestate următoarele produse: *bărdacă* – un fel de ibric de pământ sau cană mai mare; *blid* – vas mai adânc de pus mâncare sau ciorbă; *borcan* – vas cilindric de păstrat anumite mâncări; *burdac* – vas asemănător urciorului și care se astupă cu un dop; *butelcă* – damigeană mică de pământ cu gâtul strâmt; *cană* – de băut sau de cărat diferite lichide; *cârciogul* – vas cu dop la gură și care se aseamănă cu urciorul; *castron* – strachină mare, lighean, vas de ținut lapte; *ceanac* – blid, strachină; *ceașcă* – cană mică; *chiup* – vas mare de păstrat varză sau ulei; *ciob* – frântură de vas; *ciur* – sită pentru strecurat; *cratiță* – cu picioare sau fără pentru gătitul bucatelor; *farfurie* – vas cu fundul puțin adâncit; *felegean* – ceașcă mică de cafea; *fluieraș* – jucărie pentru copii; *gărăfile* – cană pentru băut vin; *găvănaș* – borcan pentru diferite întrebuințări; *ghiveciu* – vas pentru ținut flori cu pământ; *hârb* – oală spartă; *hărgău* – oală mare; *lăscăiță* – vas pentru băut sau luat apă; *litrele* – vase-măsură ce erau din pământ; *moșoica* – oală mică de gătit; *oală* – vase-măsurători făcute din pământ; *olan* – tub prin care trec fumul, aerul și lichidele; *olițe* – pușchiulițe de pus bani; *pârnaie* – oală mare cu două torți; *ploscă* – vas de purtat sau de ținut băutură; *sfeșnic* – pentru ținut lumânări; *solniță* – pentru ținut sarea pe masă, de diferite forme; *strachină* – vas adânc pentru ciorbă și mâncare; *taler*, *talger* – vas mic cu fundul puțin adâncit; *tăt* – vas pentru dat apă la copii; *țest* – un fel de clopot de lut ars sub care se face pâinea; *tigăi* – pentru prăjit mâncare; *țigle* – pentru acoperiș; *ulcior* sau *urcior* – vas de ținut sau cărat apă, cu gâtul îngust și cu „cioc“ sau „țâță“ de scurgere; *ulcică*¹⁵ – oală mică. În afară de acestea se mai

¹⁴ I. A. Zanne, *Proverbele românilor*, București, SOCEC, 1895–1912.

¹⁵ Tudor Pamfile, *Industria casnică la români*, București, Tipografia „Cooperativa“, 1910, p. 387–393.

pot aminti *ceaune*, *frigări* pentru păsări, cu cioc de formă ovală, forme de cozonaci, pipe pentru fumat, putinee, vase pentru lapte etc. etc.

În toate zonele țării se păstrează încă vie tradiția meșteșugului olăriei, continuându-se neîntrerupt din generație în generație până în zilele noastre, demonstrând astfel vechimea lui multimilenară.

MATERIALELE DE CONSTRUCȚIE DIN ARGILĂ/LUT

Materialele de bază folosite în construcțiile rurale, obținute din lut/pământ erau cu precădere cărămida nearsă, cărămida arsă, țiglele, olanele, cahlele, scocurile, cărămida de sobă etc. În majoritatea zonelor de câmpie, ca și în zone de mică altitudine ale Munteniei, Moldovei, Dobrogei, Transilvaniei, cărămida nearsă, de diferite mărimi, este principalul material folosit la clăditul pereților caselor, acareturilor, gardurilor etc. În Muntenia, Oltenia, Dobrogea și Moldova cărămida nearsă se numește „chirpici” sau „chirpic”, iar în Banat și Transilvania – „văioagă”, „vaioagă”, „văiugui”, „calup” etc. Chirpiciul se folosește ori singur, ori în combinație cu cărămida arsă, un rând, două de văioagă și unul de cărămidă. În zonele de deal și de munte, unde în abundență există piatra și lemnul, chirpiciul era folosit sporadic. Către sfârșitul secolului trecut cărămida arsă se utilizează din ce în ce mai mult ca material de construcție, înlocuind în bună parte lemnul bățut, chiar și chirpiciul.

Pământul, lutul din care urma să se modeleze aceste materiale era mai puțin pretențios comparativ cu cel pentru ceramică, el trebuind să aibă doar anumite proporții de lut și nisip în componența sa pentru a face o masă compactă. Văioagele, chirpicii se executau în toată țara dintr-un amestec de argilă/lut, paie, pleavă și desigur apă. Mai rar am întâlnit cazuri când în amestec se punea așternutul de sub vite, uscat la soare. Amestecul lutului cu paie și pleava se făcea de obicei într-un loc, în apropierea unui râu sau lângă o altă sursă de apă. Când era nevoie de o cantitate mai mică de „chirpici/văiog”, pământul era transportat cu carul în curtea gospodarului, în apropierea fântânii.

Pământul pentru chirpici/văioagă se sfărâma cu un „mai de lemn” ori cu „sapa” și se aduna în cercuri mari cu marginile ridicate, dând impresia unei imense farfurii, iar în mijloc se așeza „tocătura” de paie și pleavă. Peste aceasta se turna apă, se amesteca, apoi începea „călcatul cu picioarele” până ce amestecul devenea ca o pastă groasă. Călcatul pământului amestecat cu paie ori pleavă în unele părți din țară, spre exemplu în Transilvania, Muntenia și Dobrogea, se făcea cu animale: cai, boi, bivoli.

Modelarea chirpiciului se făcea cu ajutorul unui „tipar“, „veșcă“ sau „măsură“, care avea de la unu până la patru „ochiuri“, în funcție de mărimea chirpiciului/văioagei, care se așeza pe o „laviță“, „masă“, „banc“ etc. Tiparul, înainte de a începe lucrul, se udă cu apă și se „presară“ cu nisip pentru ca pasta de lut pusă în tipar și presată cu podul palmei să nu se prindă de tipar, apoi cu o „răzuitoare“ se netezește fața de deasupra tiparului.

După această operație tiparul cu cărămizile în el se răstoarnă pe un strat subțire de pleavă, pe „arie“, cu partea nisipoasă în sus, formând rânduri paralele, lăsate să se usuce la soare. Aria este netezită la fel ca aceea pentru treierat grânele. După uscare, cărămizile se „stivuiau“, se „clădeau“, lăsându-se între ele spații de aerisire de grosimea unei cărămizi. Până la uscarea definitivă, stiva era ferită de ploi cu o învelitoare din paie ori chiar cu un strat de pământ. După spusele informatorilor cărămidari, o stivă este formată cam dintr-o mie de cărămizi, iar pentru o casă este nevoie de câteva stive. Pentru cărămizile ce urmau să fie arse procedeele de preparare a lutului erau aceleași.

Modelarea cărămizilor se făcea și cu ajutorul unui „tipar de lemn“ ori de „fier“, pe o masă. Se introducea o bucată de lut în fiecare compartiment al tiparului, se presa cu mâna, se netezea, apoi se răsturna pe „arie“ pe un strat de nisip. Un meșter cu experiență cu un om de ajutor „modela“ pe zi până la 1 000 – 1 500 – 1 700 de cărămizi, unul dădea lutul la mână, iar altul modela. Spre uscare cărămizile erau așezate la „dungă“ pe mai multe rânduri, până se făcea o „stivă-cuptor“. După uscare cărămizile, fie cele de zidit, fie cele pentru sobe, se ardeau în cuptoare-stivă, de forme piramidale, prevăzute cu mai multe guri de ardere, fie semiîngropate, fie la suprafața solului.

Cuptorul-stivă de ars cărămizile se compune din două părți: cea de jos, mai lată și mai lungă, și cea de sus, mai îngustă. Partea de jos cuprinde cuptorul propriu-zis, în care ardea focul. Cărămizile se clădesc cu spații libere pentru a intra printre ele flacăra și căldura focului din „cotloane“. Pentru menținerea căldurii, cuptorul se lipește cu un strat gros de lut amestecat cu pleavă. Arderea cărămizilor durează 3–4 zile cu un mare consum de lemne, până când se vede în partea de sus a cuptorului ieșind „para“, cu un fel de gaze de culoare albăstruie, care anunță „coacerea“ cărămizii. Apoi gurile se astupă pentru o ardere „mocnită“, „înăbușită“.

Procedeele tehnice pentru confecționarea olanelor, țiglelor, scocurilor, coamelor de acoperiș, cahlelor sunt foarte asemănătoare atât în pregătirea lutului, frământatului, modelatului, cât și la coacerea lor, având în vedere doar calitatea superioară a acestor produse.

Toate aceste materiale de construcție sus-menționate marcau un progres în domeniul ridicării construcțiilor de tot felul față de procedeele ridicării pereților cu furca ori pereților de pământ bătut între cofraje. Construcțiile capătă, astfel, prin folosirea chirpicilor, văioagelor și cărămizilor, înfățișări mai frumoase și durabilitate mai mare în timp.

UN MOCAN SĂCELEAN ÎN DOBROGEA ÎNAINTE DE 1877 – RADU JALEA

TUDOR MATEESCU

Rolul deosebit pe care păstorii români din Transilvania, așa-numiții mocani, l-au jucat în viața Dobrogei, mai cu seamă după 1800, este de acum un fapt îndeobște recunoscut¹. Unii dintre ei s-au remarcat însă în chip cu totul aparte, nu numai prin activitatea economică, ci și pe plan cultural și chiar politic, așa cum au fost preotul Ioan Verzea² și Nicolae Țârcă³, ambii originari din satul Cernat din ținutul Brașovului, stabiliți în cele din urmă definitiv în provincia dintre Dunăre și Marea Neagră. Alături de aceștia se cuvine a fi menționat și mocanul Radu Jalea, de fel din aceeași localitate, deși unele documente îl arată ca fiind din Turcheș, de altfel așezări învecinate, ambele făcând parte din cele șapte sate ale Săcelelor. Numele său era, în mod sigur, *Jalea*, cu toate că îl găsim și sub formele *Jălea* și *Jelea* și chiar în alte variante.

La 1850, Ion Ionescu de la Brad, care l-a cunoscut bine, cu prilejul cercetărilor pe care le-a întreprins atunci în Dobrogea, îl prezintă în felul următor, într-o scrisoare către Ion Ghica: „Este un om foarte de omenie. Se hrănește de 20 de ani în Dobrogea, speculând cu vitele. Au început a fi slugă și acum au agiuns gazdă mare“⁴. Se afla așadar pe pășunile dobrogene în

¹ D. Șandru, *Mocanii în Dobrogea*, București, 1946, p. 127–129; Constantin C. Giurescu, *Transilvania în istoria poporului român*, București, 1967, p. 62–64; Tudor Mateescu, *Știri noi despre prezența mocanilor în Dobrogea în timpul stăpânirii otomane*, în „Revista Arhivelor“, anul XLVIII (1971), vol. XXXIII, nr. 3, p. 391; idem, *Păstoritul mocanilor în teritoriul dintre Dunăre și Marea Neagră, 1848–1864. Istorie agrară comparată*, București, 1982, p. 405–406.

² Tudor Mateescu, *Un preot transilvănean în Dobrogea înainte de 1877 – Ioan Verzea*, în „Biserica Ortodoxă Română“, XCIII (1975), nr. 7–8, p. 940–943.

³ Tudor Mateescu, *Săceleanul Nicolae Țârcă și Dobrogea*, în „Cumidava“, VIII (1974–1975), p. 145–151.

⁴ Victor Slăvescu, *Correspondența între Ion Ionescu de la Brad și Ion Ghica, 1846–1874*, București, 1943, p. 63.

jurul anului 1830, când era încă tânăr, deoarece, potrivit unui document din 1845, era atunci în vârstă de 45 de ani⁹, fiind deci născut în 1800, în timp ce alt document, din 1849, îl arată de 53 de ani¹⁰, anul nașterii fiind, în acest caz, 1796.

Prezența sa în Dobrogea este atestată, pentru prima dată, în septembrie 1833, când, printre mocanii stăpâni de târle care treceau la iernat, la dreapta Dunării, pe la carantina Piua Petrii, se afla și Radu Jălea „ot Cernat“, cu o turmă de 444 de oi, aflate sub paza a doi ciobani⁷. Într-un alt document, având aceeași proveniență, este redată în amănunt componența acestei turme: 271 oi, 140 miei și cărlani, 30 berbeci și 3 capre⁸. Nu era o avere prea mare, dar, așa cum vom vedea, ea va crește, neîntrerupt, an de an.

Următoarea știre datează din martie 1835, când, printre mocanii care treceau în Dobrogea pe la Călărași, figura și Radu Jălea⁹. Având în vedere că cei mai mulți dintre păstorii transilvăneni se întorceau atunci la stânga Dunării, venind de la iernat, este posibil ca Radu Jălea să-și fi ținut, încă din acei ani, vitele pe pășunile dobrogene și pe timpul verii, așa cum va proceda, în mod curent, mai târziu. În același an, la 4 și la 5 octombrie, el transporta în Dobrogea, pe la Gura Ialomiței, 4 perechi de cioareci, 6 cămăși, 4 glugi și 3 sărici¹⁰, fără îndoială pentru trebuința ciobanilor pe care-i avea cu simbrie.

Peste un an, în 1836, tot în martie, printre mocanii ieșiți din țară pe la carantina Călărași se număra și Radu Jălea din Săcele¹¹. De asemenea, la 7 septembrie, era înregistrat la carantina Gura Ialomiței „Radu Jălea ot Săcele“, care trecea la dreapta Dunării următoarele obiecte: 61 cămăși, 9 sărici, 13 țaluri, 3 zeghii, 1 clopot, 2 ploști, 5 teci cu cuțite, 1 prăsină, 1 frâu nou, 3 perechi cioareci, 7 coți zeghe, 48 coți ițari, 44 glugi, 4 șei, 4 cutii cu pesmet și 1 pereche de cizme¹². În acest caz nu mai poate fi vorba exclusiv de produse necesare păstorilor din târle sa, ci, în primul rând, de mărfuri destinate comerțului local, activitate practică pe larg de către mulți dintre

⁹ G. Vălsan, *Mocanii în Dobrogea la 1845*, în „Graiul românesc“, II (1928), nr. 3, p. 43.

⁸ Arh. St. București, fond Comitetul Carantinelor, dosar 1235/1849, f. 609–614.

⁷ *Ibidem*, dosar 1515B/1834, f. 621.

⁸ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 2196 II/1834, f. 424–425. Vezi și C. Constantinescu-Mircești, *Păstoritul transhumant și implicațiile lui în Transilvania și Țara Românească în secolele XVIII–XIX*, București, 1976, p. 145, unde este reprodus acest document, totalul fiind însă calculat greșit: 344, în loc de 444.

⁹ Arh. St. București, fond Comitetul Carantinelor, dosar 1121/1835, f. 176.

¹⁰ *Ibidem*, fond Vistieria Țării Românești, dosar 78/1834, f. 592–593.

¹¹ *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 491/1836, f. 241–242.

¹² *Ibidem*, fond Vistieria Țării Românești, dosar 31/1835, f. 314–315.

mocanii aflați cu vitele în Dobrogea¹³. Tot în septembrie 1836, în a doua parte a lunii, apare, de asemenea la carantina Gura Ialomiței, Radu Jelea din Săcele, care mergea la „Baba”¹⁴, așadar la Babadag, unde își avea, foarte probabil, târла.

Alte informații datează din anul 1837. În ianuarie intra în Țara Românească, pe la carantina Călărași, „Radu Zalea, mocan, păstor de oi”, care mergea „din Turchiia la Săcele”¹⁵. În alt document, se arată că era împreună „cu tovarășul său Radu Popa”, din aceeași localitate¹⁶. Totodată, în alt loc, găsim că trecerea avusese loc în ziua de 9 ianuarie, când „Radu Jalea, mocanul ot Săcele”, aducea cu sine „12 piei de oaie și 13 hârșii”¹⁷. Călătoria sa în Transilvania nu era deci legată, în mod direct, de pășunatul vitelor, ci de necesitățile negoțului pe care-l practica în ambele sensuri. În iunie același an, el venea din nou la stânga Dunării, tot pe la Călărași¹⁸, împreună cu trei tovarăși¹⁹, dintre care unul se numea de asemenea Radu Jalea²⁰, probabil un nepot de frate sau altă rudă apropiată, deoarece nu credem că poate fi vorba de vreunul dintre fiii săi. La 30 octombrie el aducea în Dobrogea, pe la carantina Gura Ialomiței, 26 coți zeghe, 5 glugi, o cămașă, o sarică și o căldare²¹, mărfuri care, în mod sigur, proveneau din Transilvania.

La 10 aprilie 1838, mai mulți mocani, ale căror vite se aflau adunate pe malul dobrogean, încă de la 10 martie, „cu grele cheltuieli”, adresau o jalbă carantinei Gura Ialomiței, rugându-se să li se permită a-și trece „dobitoacele” pe acolo, „fiind pă un loc mai îndemânat”. Primul dintre semnatori era Radu Jalea²², care, așadar, în unii ani cel puțin, își aducea încă vitele la vârat în Țara Românească. În octombrie același an, era înregistrat la carantina Călărași, la cei ieșiți din țară, „Radu Jalea ot Săcele”, împreună cu alți cinci mocani din aceeași localitate, dintre care unul purta același nume²³.

¹³ C. Constantinescu-Mircești, *op. cit.*, p. 130–131.

¹⁴ Arh. St. București, fond Comitetul Carantinelor, dosar 491/1836, f. 600–601.

¹⁵ *Ibidem*, dosar 1119/1837, f. 71, 94; dosar 3360 I/1837, f. 528–539.

¹⁶ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 1620/1837, f. 1–2.

¹⁷ *Ibidem*, fond Vistieria Țării Românești, dosar 10/1836, f. 133, 144.

¹⁸ *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 1119/1837, f. 388, 403; dosar 3360 I/1837, f. 572–573.

¹⁹ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 1620/1837, f. 28–29.

²⁰ *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 1119/1837, f. 388–403; dosar 3360 I/1837, f. 572–573.

²¹ *Ibidem*, fond Vistieria Țării Românești, dosar 15/1836, f. 528–529.

²² *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 824/1838, f. 13. Vezi și Tudor Mateescu, *Știri noi despre prezența mocanilor în Dobrogea...*, p. 413.

²³ Arh. St. București, fond Comitetul Carantinelor, dosar 799/1838, f. 440, 445.

În ianuarie 1839, trecea la stânga Dunării, tot pe la Călărași, mocanul Radu Jalea (sau Jelea), împreună cu un tovarăș²⁴. Într-unul dintre documente se spune că venea din satul Beilic și că mergea la Săcele²⁵. Rezultă deci că își avea atunci vitele lângă această localitate dobrogeană, numită azi Viile, situată în partea de sud-vest a actualului județ Constanța. La 29 martie același an, Radu Jalea, „mocanul ot Săcele“, exporta în Dobrogea, pe la aceeași carantină, 10 perechi foarfeci, 1 fier de cai, 5 cămăși de Brașov, 1 zeghe, 32 păpuși sfoară, 150 coți pânză de Brașov, 10 ștreanguri și 3 burdușe de apă²⁶. În iulie 1839, îl găsim înregistrat, de asemenea la Călărași, unde venea de la Mangalia, îndreptându-se tot spre Săcele²⁷. Își mutase deci târla mai spre răsărit, înspre mare, în apropierea orașului menționat, una dintre zonele cele mai căutate de către mocani²⁸.

Îl găsim din nou intrat în Țara Românească, pe la carantina Călărași, în februarie 1840: Radu Jalea, „mocan ot Cernat“²⁹, cu precizarea, într-un alt document, că mergea de la Mangalia, unde își avea deci în continuare vitele, în satul locuinței sale³⁰. În alt loc găsim că era însoțit de un cioban, așadar de un păstor simbriaș din târla sa³¹. La 25 aprilie, el trecea în Dobrogea, prin aceeași carantină, următoarele mărfuri, aduse, desigur, din Transilvania: 17 cămăși, 3 peșchire, 30 coți ițari, 270 coți pânză de Brașov, 2 căpestre de curea, un frâu de cai, o frânghie de burduf, un burduf de apă, un pripon, 17 perechi foarfeci, 29 păpuși sfoară, un cazan, 3 cuțite de teacă și o pereche de ițari³². În iulie același an, „Radu Jelea ot Cernat“, împreună cu un tovarăș, era prezent din nou la stânga Dunării, tot pe la Călărași³³, venind de asemenea de la Mangalia și îndreptându-se, la fel, spre Cernat³⁴.

Și în anii următori figurează la carantina Călărași printre mocanii trecuți din Dobrogea la stânga Dunării. Astfel, îl găsim în iunie 1841: „Radu Jealea ot Cernat“, cu un tovarăș³⁵; în iulie 1842: „Radu Jealea ot Cernat“³⁶,

²⁴ *Ibidem*, dosar 640/1839, f. 16, 27; fond Obștescul Control, dosar 1611/1839, f. 1–2.

²⁵ *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 633/1839, f. 20.

²⁶ *Ibidem*, fond Vistieria Țării Românești, dosar 41/1838, f. 457–458.

²⁷ *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 633/1839, f. 296; dosar 640/1839, f. 455–456.

²⁸ Tudor Mateescu, *Păstoritul mocanilor...*, p. 79.

²⁹ Arh. St. București, fond Obștescul Control, dosar 1606/1840, f. 1–2.

³⁰ *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 412/1840, f. 7.

³¹ *Ibidem*, dosar 398 I/1840, f. 64.

³² *Ibidem*, fond Vistieria Țării Românești, dosar 39/1839, f. 164, 189.

³³ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 1606/1840, f. 14–15.

³⁴ *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 398 II/1840, f. 11.

³⁵ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 330/1841, f. 18–19.

³⁶ *Ibidem*, dosar 326/1842, f. 28–29.

în ianuarie 1843, înregistrat identic³⁷ și în iulie același an, când localitatea de unde era este arătată Săcele³⁸, ca și în ianuarie³⁹ și iulie 1844⁴⁰. Apare de asemenea în ianuarie 1845, fără indicarea satului⁴¹, precum și în noiembrie: „Radu Jalia ot Cernat“⁴². Într-un document deosebit de important, „Condica economiilor de oi ardeleni“, care se aflau cu vitele din Dobrogea, întocmită de cancelaria consulatului austriac de la Galați, la 9 octombrie 1845, figurează și „Radu Zsialia“ din Turcheș, care își avea târla în districtul Constanța. Se precizează că era în vârstă de 45 de ani și că posedă 1000 de oi și 44 de cai⁴³. Averele sa crescuse așadar considerabil, față de anul 1833, când este menționat pentru prima dată.

În iunie 1846, îl găsim de asemenea la Călărași, venit de la dreapta Dunării⁴⁴, ca și în aprilie anul următor⁴⁵. În iunie 1847 este înregistrat la carantina Brăila⁴⁶ și din nou la Călărași în noiembrie⁴⁷ și în decembrie⁴⁸ același an. Tot pe la carantina Călărași trecea și în cursul anului 1848: în mai⁴⁹, în iunie⁵⁰ și în octombrie, ultima dată împreună cu celălalt Radu Jelea⁵¹. La 1 august 1849, șeful carantinei Gura Ialomiței răspundea la porunca pe care o primise de a cerceta și raporta „de orice mișcări“ se întâmplă la dreapta Dunării, că acest lucru nu-l putea afla decât „cu venirea negustorilor turci și a mocanilor cu mărfuri aici“. În cea de a doua categorie figurau: „Părintele Ioniță Verzea, Gheorghe Petcu, Radu Jelea“⁵². În iulie același an, intrau în carantina Călărași, de unde urmau să meargă la Săcele, „Radu Zalea, cu soția sa Marina și cu patru fete, anume Marița, Stanca, Ana și Marina“⁵³. Primise așadar vizita membrilor feminini ai familiei sale, care, în mod permanent, se aflau la gospodăria din Transilvania. Potrivit unui alt docu-

³⁷ *Ibidem*, dosar 398/1843, f. 1–2.

³⁸ *Ibidem*, f. 76–77.

³⁹ *Ibidem*, dosar 336/1844, f. 2–3.

⁴⁰ *Ibidem*, f. 35–36.

⁴¹ *Ibidem*, dosar 400/1845, f. 1–2.

⁴² *Ibidem*, f. 50–51.

⁴³ G. Vălsan, *op. cit.*, p. 43; D. Șandru, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁴ Arh. St. București, fond Obștescul Control, dosar 121/1846, f. 45–46.

⁴⁵ *Ibidem*, dosar 410/1847, f. 16–17.

⁴⁶ *Ibidem*, dosar 409/1847, f. 66–67.

⁴⁷ *Ibidem*, dosar 410/1847, f. 35–36.

⁴⁸ *Ibidem*, f. 39–40.

⁴⁹ *Ibidem*, dosar 757/1848, f. 16–17.

⁵⁰ *Ibidem*, f. 18–19.

⁵¹ *Ibidem*, f. 23–24.

⁵² *Ibidem*, fond M.A.I., Serviciul Sanitar, dosar 2 I/1849, f. 114.

⁵³ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 564/1849, f. 21–22.

ment, era atunci în vârstă de 53 de ani și venea de la Chiostengea⁵⁴, deci din districtul (cazaua) Constanța, unde își avea târla. În noiembrie 1849, treceau la stânga Dunării, tot pe la Călărași, frații sau verii săi: David Jalea, de 49 de ani, cu soția și un copil, Vasile Jalea, 54 de ani, cu soția și patru copii și Ion Jalea, de 45 de ani și jumătate, cu soția și patru copii⁵⁵.

În 1850 trecerile sale la stânga Dunării devin mult mai frecvente, fiind determinate îndeosebi de treburi de negoț. În iunie, fără precizarea datei de zi, este înregistrat la carantina Călărași „Radu Jealea ot Cernat”⁵⁶. La 28 ale aceleași luni „Radu Jalea, cu tovarășii lui ot Cernat” aducea la carantina Gura Ialomiței, în tranzit pentru Transilvania, 82 de cai, o dată cu alți mocani săceleni Zaharia Blebea din Cernat – 27 de cai, Manea Pârveu din Satu Lung – 22 de cai și Ion Popa, din același sat – 46 de cai. Toți erau „supuși austriacești”⁵⁷. La 6 iulie, este înregistrat la aceeași carantină împreună cu mai mulți mocani săceleni, de asemenea cu mărfuri de tranzit pentru Transilvania, „Radu Jalea ot Cernat”, care transporta 58 de saci cu lână (8237 ocale) și 300 de piei de oi și capre⁵⁸. Aceste produse au fost încredințate probabil vreunui om de încredere, deoarece, la 11 iulie, este prezent, tot într-un grup de mocani săceleni, la carantina Brăila⁵⁹. La 15 octombrie este înscris la Gura Ialomiței „Radu Jalia ot Cernat”, cu mai multe mărfuri, destinate însă Dobrogei: 4 căldări de aramă, un plocat de lână și 200 ocale de tutun⁶⁰. La 7 decembrie, „Radu Jealea ot Săcele” ducea în tranzit pentru numita localitate, pe la carantina Brăila, 6 colete piei de oaie (500 bucăți), 20 de colete piei de capră (1482 bucăți), un colet cașcaval (11 ocale), 6 colete brânză de burduf (100 ocale) și un colet unt (31 ocale). Avea teșcherea turcească de plata vămii în Dobrogea, ca și ceilalți săceleni cu care se afla acolo⁶¹. Tot în decembrie, la o dată de zi neprecizată, îl găsim din nou la carantina Călărași⁶².

De o mare valoare sunt însemnările și aprecierile referitoare la Radu Jalea pe care le-a făcut Ion Ionescu de la Brad cu prilejul cercetărilor pe care le-a întreprins în Dobrogea în anul 1850. Încă de la începutul călătoriei, el îi scria lui Ion Ghica, la 20 aprilie, că printre „mocanii cei mai însemnați

⁵⁴ *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 1235/1849, f. 609, 614.

⁵⁵ *Ibidem*, f. 931, 936.

⁵⁶ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 933/1850, f. 111–112.

⁵⁷ *Ibidem*, fond Vistieria Țării Românești, dosar 13/1850, f. 218.

⁵⁸ *Ibidem*, dosar 12/1850, f. 206.

⁵⁹ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 935/1850, f. 52–53.

⁶⁰ *Ibidem*, fond Vistieria Țării Românești, dosar 14/1850, f. 39–40.

⁶¹ *Ibidem*, dosar 15/1850, f. 7, 13.

⁶² *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 933/1850, f. 136–137.

din Dobrogea“ se număra și Duțu Jalea, aflat în cazaua Chiostengea⁶⁵. La 26 aprilie, într-o altă scrisoare, el arăta următoarele: „În Seimeni, unde am făcut Paștele, m-am dat în cunoștință cu mocanii români, păstori din Săcele și auzind că Radu Jălea au sosit de vreo câteva zile din Ardeal, m-am împrietenit cu dânsul și astă noapte am mas la cășla lui“. Scrisoarea are de altfel, ca loc de emitere, „Câșla Duțului“⁶⁶. Așadar în apropiere de satul Seimeni (Mari sau Mici), situat, după chiar constatarea lui Ion Ionescu de la Brad, în cazaua Chiostengea⁶⁶, așa cum se arăta și în documentele amintite, la punctul numit într-o altă scrisoare Gherdasi⁶⁶, Radu Jalea își construisese o stână de iarnă (tc. *kîş* – iarnă), instalație stabilă care putea adăposti măcar o parte din oamenii târlei. Și alți mocani aveau cășle în Dobrogea, ca de pildă săcelenii Nicolae Țărcă⁶⁷, pomenit mai sus, Zaharia Țiței și încă vreo câțiva⁶⁸. Chiar Ion Ionescu de la Brad spune că erau mocani care dețineau „mari bogății“ și care aveau „cășle câte de 15 și 20 ani în Dobrogea“⁶⁹.

Reputatul agronom îl caracterizează apoi ca „un om foarte de omenie“, arătând că se afla de 20 de ani cu vitele pe pășunile dobrogene. Începuse ca slugă, așadar ca cioban simbriaș și ajunsese atunci printre mocanii de frunte, ceea ce corespunde cu informațiile oferite de documentele de arhivă. Sunt semnificative în acest sens precizările pe care le face Ion Ionescu de la Brad: „Are 4000 oi țigăi care se vând câte un gălbăn una și 200 de cai în herghelie, din soiul ce l-au apucat de la Pruncu din Moldova“. Adăuga de asemenea faptul că era un bun cunoscător al Dobrogei⁷⁰. La 6 mai, reluând tema, îl informa din nou pe Ion Ghica: „Jălea, de la a căruie cășlă ți-am scris cea mai din urmă scrisoare, este un mocan din cei mai umblați, bătrân respectabil, cu copii ca niște brazi și cu casa ca a lui Avraam; au fost slugă și au agiuns acum stăpân peste 5000 oi (câte un galbăn se vinde oaia), peste 300 cai (câte 15 galbeni se vând caii lui)“. Următoarea mențiune confirmă știrile cuprinse în mai multe documente prezentate mai sus: „Au făcut și face feliuri de întreprinderi comerțiale“⁷¹.

⁶⁵ Victor Slăvescu, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 70.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 117.

⁶⁹ Tudor Mateescu, *Săceleanul Nicolae Țărcă...*, p. 151.

⁷⁰ Const. C. Giurescu, *Știri despre populația românească a Dobrogei în hărți medievale și moderne*, [Constanța], [1966], harta, planșa II.

⁷¹ Victor Slăvescu, *op. cit.*, p. 65.

⁷² *Ibidem*, p. 63.

⁷³ *Ibidem*, p. 67.

Una dintre aceste operațiuni s-a soldat însă cu o pagubă însemnată, pe care Ion Ionescu de la Brad o înfățișează pe larg: „Duțul acesta, cu un neguțitor din Silistra, brașoveanul Ciurcu, au o pagubă de 2500 galbeni și bucuroși ar da giumătate din bani numai să capete ceva. Pricina este așa: ei au adunat piei, pe care le-au încărcat să le ducă la Brașov. Trecând la vamă, le-au descărcat și le-au lăsat în vamă până se vor căuta pe la Said Pașa de a ști cât se cuvine a plăti vamă, fiindcă i se cerea câte 6 lei vamă, de piele mare și mică. Apoi, pe acest preț găsindu-l din cale afară de mare, au mai umblat de a-l mai scădea măcar la 4¹/₂ lei. În vremea aceasta au ars pieile în vamă”⁷².

Tovarășul de negoț era Dumitru (Dumitrache) Ciurcu, de fel din Brașov, stabilit mai demult la Silistra, element foarte activ în comerțul Dobrogei cu Țara Românească și mai ales cu Transilvania, atestat pentru prima dată în documentele vamale românești la 2 aprilie 1831⁷³. Said Pașa, la care interveniseră cei doi, era atunci guvernatorul Dobrogei și al Bulgariei de nord-est, cu sediul la Rușciuc⁷⁴, care cunoștea această pricină, așa cum preciza Ion Ionescu de la Brad⁷⁵. Paguba era de 1000 de galbeni pentru Radu Jalea și de 1500 de galbeni pentru Dumitru Ciurcu⁷⁶. Primul îi relatase faptul reputatului agronom încă de când îl avusese oaspete la cășla sa⁷⁷, rugându-l să facă demersurile necesare pe lângă Said Pașa, iar în cazul recuperării pagubei se angaja să-i cedeze jumătate din sumă⁷⁸. În scrisoarea din 6 mai, Ion Ionescu de la Brad îl ruga pe Ion Ghica să se intereseze și să-i trimită răspuns dacă vama avea vreo responsabilitate, „precum și povățuiri de ceea ce este de făcut”⁷⁹. Cu prilejul vizitei pe care urma s-o întreprindă curând la Rușciuc, voia să discute această pricină cu pașa, menționând că, „de va fi vreo speranță”, să treacă la întoarcere prin Silistra, „unde s-au întâmplat paguba”⁸⁰. A făcut chiar memorii în scris pentru cei doi păgubași⁸¹, dar faptul că în scrisorile următoare nu mai pomenește nimic de această întâmplare dovedește că diferendul nu a putut avea o rezolvare pozitivă.

Ion Ionescu de la Brad avea în vedere și înființarea unei asociații a mocanilor, cu scopul de a arenda pășunile (suhaturile) direct de la Constan-

⁷² *Ibidem*, p. 64.

⁷³ Arh. St. București, fond Vistieria Țării Românești, dosar 109/1831, f. 64–65.

⁷⁴ Victor Slăvescu, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 67.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 64.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 64, 67.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 67.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

tinopol⁸², evitând astfel spoliierile la care erau supuși de către întreprinzătorii speculanți. Aceștia măriseră considerabil arenda⁸³, încât „pe suhatul ce au umblat ani cu 2500 lei au cerut mocanului 7000 lei, zicând că și ei le-au luat de la Țarigrad ca să se folosească”⁸⁴. Însuși Radu Jalea, pentru suhatul său de la Gherdăși, plătitise în acel an 5000 de lei în loc de 2500, cât îl costase până atunci⁸⁵. Reputatul agronom aprecia că dacă nu va putea atrage pe toți mocanii în această asociație, să realizeze măcar „un trup din 10 inși”. Primul dintre aceștia era chiar Radu Jalea, care-l asigurase că, „de va fi câștig, el găsește și 2000 galbeni de pus în treaba asta”⁸⁶. Din nici o scrisoare către Ion Ghica nu rezultă însă crearea unei asemenea asociații, totul rămânând deci la stadiul de proiect.

În scrisorile lui Ion Ionescu de la Brad găsim și alte informații despre Radu Jalea. Astfel, la 26 aprilie, consemna că acesta, venind din Transilvania, trecuse prin Țara Românească, unde avea „rudenii arendași”⁸⁷. În alt loc spune că suhatul său se afla în apropiere de Dunăre, lângă cel al mocanului Blebea⁸⁸, precizând mai apoi că era vorba de Zaharia Blebea, pe care-l socotea cel mai bogat mocan din caza⁸⁹ și al cărui loc se numea Manda Suhat⁹⁰. Ambele erau situate în cazaua Chiostengea, în vecinătatea satelor Defcea și Seimeni⁹¹, fără a specifica însă care din cele două cu acest nume (Seimenii Mari sau Seimenii Mici). Cu puțin înainte de 2 iulie fusese din nou la cășla lui Radu Jalea. Acolo se aflau „coseși, români din Seimeni”⁹², care pregăteau așadar fânul pentru iarna următoare, lucru aproape neobișnuit pe atunci în Dobrogea⁹³. În continuare, Ion Ionescu de la Brad face o relatare interesantă: aceștia, „cunoscându-ne, au venit la cășla și ne-au heritisit, defilând rând înaintea noastră, tot câte doi-doi, cu coasele în mâini, și zicându-ne când treceau în marș regulat pe lângă noi:

⁸² *Ibidem*, p. 64. 66.

⁸³ *Ibidem*, p. 64. 78.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 64.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 78, 117.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 64.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 72. 83. 87.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 57.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 117.

⁹¹ *Ibidem*, p. 63. 72. 83, 117, 119.

⁹² *Ibidem*, p. 119.

⁹³ Nicolae Dragomir, *Din trecutul oierilor mărgineni din Săliște și comunele din jur*, în „Lucrările Institutului de Geografie al Universității din Cluj”, vol. II (1924–1925), Cluj, 1926, p. 242.

Hristos a înviat! Bine ai venit domnișorul!“⁹⁴. Este ultima informație rămasă de la reputatul agronom asupra mocanului Radu Jalea⁹⁵, pe care-l aprecia, așa cum am văzut, în mod deosebit.

În anul următor, 1851, îl găsim, mai întâi, în evidențele schelei Călărași, la 26 februarie, când trecea peste Dunăre, la Silistra, 40 de coți de postav adus de la Brașov⁹⁶. La 26 mai, tot pe la Călărași, transporta în sens invers, din Dobrogea la Brașov, „tranzit, cu cărțulie turcească“, 380 de piei de vaci și boi, iar peste două zile trei cai⁹⁷. La 31 mai trecea el însuși⁹⁸, pentru a însoți, desigur, aceste mărfuri. Prin același loc ducea, de asemenea în Transilvania, la 25 iunie, un cal⁹⁹, a doua zi fiind înregistrat el însuși: Radu Jalea, „mocan din Cernat“¹⁰⁰. La 31 august era prezent din nou la Călărași, venind din Dobrogea¹⁰¹, iar la 16 octombrie ducea, tot pe acolo, la Silistra, o căruță pentru cai, în valoare de 300 de lei, 75 ocale mere, 1300 ocale fasole, precum și „mărunțișuri“, estimate la 125 de lei¹⁰². La 6 decembrie 1851 îl găsim iarăși la carantina Călărași, probabil tot în drum spre Transilvania, împreună cu celălalt mocan, numit la fel, Radu Jalea¹⁰³.

La aceeași carantină apare înregistrat, și în anul 1852, de mai multe ori: de două ori, în iunie¹⁰⁴, o dată în august¹⁰⁵ și de două ori în decembrie¹⁰⁶. La 17 noiembrie trecea pe la Oltenița, tranzit de la Turtucaia la Brașov, o cantitate de 2016 piei de capră netăbăcite¹⁰⁷. La 10 iunie 1853, carantina Gura Ialomiței raporta Comitetului Carantinelor că, în acea zi, șase mocani săceleni, printre care se număra și Radu Jalea, aduseseră acolo „o sumă saci cu lână de la oile lor“, fără îndoială pentru a-i transporta în Transilvania. Ei cereau totodată îngăduința „de a aduce vitele lor cornate mari, ce le are

⁹⁴ Victor Slăvescu, *op. cit.*, p. 119.

⁹⁵ Câteva dintre aceste informații au mai fost utilizate în istoriografia noastră. Vezi Ștefan Meteș, *Emigrări românești din Transilvania în secolele XIII–XX. (Cercetări de demografie istorică)*, București, 1971, p. 344. Autorul consideră însă că Duțul Jalea și Radu Jalea sunt două persoane diferite (*ibidem*, p. 383). „Duțu“ nu este însă altceva decât unul dintre diminutivele numelui Radu.

⁹⁶ Arh. St. București, fond Vistieria Țării Românești, dosar 5/1851, f. 532, 559.

⁹⁷ *Ibidem*, dosar 6/1851, f. 584–585.

⁹⁸ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 120/1851, f. 131–132.

⁹⁹ *Ibidem*, fond Vistieria Țării Românești, dosar 7/1851, f. 152–153.

¹⁰⁰ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 120/1851, f. 139–140.

¹⁰¹ *Ibidem*, f. 148–149.

¹⁰² *Ibidem*, fond Vistieria Țării Românești, 8/1851, f. 817, 824.

¹⁰³ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 120/1851, f. 161–162.

¹⁰⁴ *Ibidem*, dosar 928/158, f. 27–28, 32–33.

¹⁰⁵ *Ibidem*, f. 39–40.

¹⁰⁶ *Ibidem*, f. 55–56, 56–57.

¹⁰⁷ *Ibidem*, fond Vistieria Țării Românești, dosar 62/1851, f. 185, 194.

trecute în Turchia de mai mulți ani; și pentru că numiții arată că, având și prăsilă, și acelea voesc a le trece“. Comitetul era rugat să hotărască „în ce chip are a urma întru aceasta și cu ce drepturi pot a le aduce, ca una ce asemenea dobitoace mari cornate nu s-au mai urmat printr-această carantină“¹⁰⁸. Se pare că pricina a rămas fără răspuns, deoarece, la 8 iulie, carantina revenea cu alt raport, menționând din nou că aceste vite mocanii „le-au trecut în Turchia de mai mulți ani“¹⁰⁹. Aflăm, cu acest prilej, că Radu Jalea posedea și bovine, pe care le ținea și pe timpul verii în Dobrogea. În luna iunie, în evidențele carantinei Călărași figurează și Radu Jalea din Cernat, imediat după el fiind înscris celălalt mocan cu acest nume¹¹⁰. În anul 1853, el s-a aflat, în mod sigur, cu vitele la vârat în Țara Românească, deoarece îl găsim în condica de plata oieritului de la punctul Gura Ialomiței, fiind trecut, la 14 august, cu 1100 de oi țigăi și bărsane și un cal¹¹¹, la 2 septembrie cu 567 de oi țigăi și bărsane, 216 berbeci, 157 cărlani și miei și 12 capre¹¹², iar la 16 septembrie cu 588 de oi țigăi și bărsane, 34 berbeci, 113 cărlani, 13 capre, un măgar și un cal¹¹³. Așadar, un total de 2775 oi de tot felul, 25 de capre, 2 cai și un măgar, la care trebuie adăugate vitele rămase în Dobrogea.

În 1855, la 3 aprilie, printre mocanii care treceau la dreapta Dunării, pe la Gura Ialomiței, era și Radu Jalea din Cernat¹¹⁴. Îl găsim apoi, pentru ultima oară, la 8 octombrie același an, venind la Ploiești¹¹⁵, unde mergea probabil cu treburi de negoț. Lipsa documentelor nu ne permite să-i urmărim în continuare existența. Credem totuși că, în 1861, nu mai era în viață. În acel an, la 30 septembrie, conservatorului carantinei Gura Ialomiței, raportând despre epizootia care bântuia în Dobrogea, menționa că făcuse personal cercetări în acest sens la fața locului, în mai multe sate, ca și la târlele unor mocani, printre care figurau Nicolae Țârcă, despre care știm sigur că a trăit până în 1916¹¹⁶, și Gheorghe Jălea¹¹⁷, foarte probabil unul dintre fiii personajului prezentat în rândurile de față. Cășla sa fusese însă părăsită și poate se năruise. Cert este că ea nu mai exista în momentul

¹⁰⁸ *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 63/1853, f. 20. Vezi și Tudor Mateescu, *Știri noi despre prezența mocanilor în Dobrogea...*, p. 417.

¹⁰⁹ Arb. St. București, fond Comitetul Carantinelor, dosar 63/1853, f. 24.

¹¹⁰ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 495/1853, f. 76–77.

¹¹¹ *Ibidem*, fond Vistieria Țării Românești, dosar 835/1853, f. 302–303.

¹¹² *Ibidem*, f. 303–304.

¹¹³ *Ibidem*, f. 304–305.

¹¹⁴ *Ibidem*, fond Obștescul Control, dosar 619/1855, f. 3–4.

¹¹⁵ *Ibidem*, dosar 562/1855, f. 25–26.

¹¹⁶ Ioan Georgescu, *Din trecutul românesc al Dobrogei*, în „Analele Dobrogei“, XIII–XIV (1932–1933), p. 40.

¹¹⁷ Tudor Mateescu, *Documente privind istoria Dobrogei (1830–1877)*, București, 1975, p. 238.

revenirii Dobrogei la țară, deoarece nu apare în izvoarele cartografice ale vremii, unde o găsim pe cea a lui Nicolae Țârcă, a lui Zaharia Țiței și ale altor mocani¹¹⁸.

Din cele expuse, rezultă că săceleanul Radu Jalea, deși și-a păstrat cetățenia austriacă, s-a numărat, desigur, nu chiar din primii ani, printre mocanii care rămăneau și pe timpul verii în Dobrogea¹¹⁹, devenind, de fapt, locuitor al acestei provincii. Acolo își durase o câșlă, instalație stabilă care putea adăposti și oameni, acolo se aflau și fiii săi, așa cum arăta Ion Ionescu de la Brad¹²⁰, acolo îl vizitau membrii feminini ai familiei sale, veniți de la casa și gospodăria ce și le menținea în Transilvania, la Cernat. Nu a întrerupt, de altfel, niciodată contactul cu locurile natale, fiind, în același timp, unul dintre elementele active ale comerțului Dobrogei cu Ardealul. De la un început modest, așa cum am văzut, a ajuns, prin forțele proprii, posesorul unei averi remarcabile. Se cuvine, de asemenea, a fi relevată contribuția sa la dezvoltarea economică a Dobrogei și la strângerea legăturilor acestei provincii cu celelalte teritorii românești. Sunt, credem, suficiente motive pentru a justifica încercarea de a scutura colbul istoriei și a-i scoate personalitatea la lumină, prin rândurile de față.

¹¹⁸ Const. C. Giurescu, *Știri despre populația românească a Dobrogei...*, harta, planșa II.

¹¹⁹ D. Șandru, *op. cit.*, p. 41, 43; Tudor Mateescu, *Știri noi despre prezența mocanilor în Dobrogea...*, p. 406; idem, *Păstoritul mocanilor...*, p. 99–100.

¹²⁰ Victor Slăvescu, *op. cit.*, p. 67.

CÂTEVA PRECIZĂRI REFERITOARE LA EDITAREA OPEREI ENESCIENE

TITUS MOISESCU

Dintr-o evidență întocmită recent, la împlinirea a patru decenii de la moartea lui George Enescu, rezultă faptul că mai bine de 60 de lucrări din creația muzicianului român au fost editate – în România și în străinătate –, reprezentând aproape tot ceea ce a creat compozitorul în decursul întregii sale vieți. Publicarea operei sale componistice s-a făcut, mai întâi parțial, prin două edituri din Paris – Enoch și Salabert –, și în mod integral, prin două edituri din București – Editura de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA) și Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor Români.

La Enoch au fost editate în general primele lucrări din categoria definită de Enescu ca „opere definitive“, acele compoziții care au număr de opus de la 1 la 15, apoi op. 24, nr. 1 și op. 25, adică lucrările compuse între



George Enescu la Academia Română

Prim plan

Colecția Titus Moiescu. Reproducere de Em. Părvu

anii 1897 și 1908 și 1924–1925; acestora trebuie să le mai adăugăm și patru piese de concurs, compuse între anii 1904 și 1906, lucrări fără număr de opus.

Abia trecuseră opt luni de la moartea lui Enescu, când ESPLA a perfectat, la 28 decembrie 1955, un contract de coeditare în România a acelor lucrări ce făceau parte din fondul denumit de noi Enoch: 21 de titluri. Și astfel, în timp de doi ani (1956–1957), ESPLA a tipărit, din contractul cu Enoch, 19 lucrări, nefiind acceptate doar două titluri: *Poema Română*, op. 1 și *Trioul de coarde „Aubade”*, cu toate versiunile lui, lucrare fără număr de opus, ambele fiind incriminate, atunci, din pricina faptului că redau, în final, sonoritățile imnului regal.

Toate celelalte lucrări definitive, cu număr de opus de la 16 la 33, compuse de Enescu după anul 1910, fac parte din contractul încheiat, în anul 1963, de Maria Enescu, soția muzicianului, cu Muzeul „George Enescu” din București și casa de editură pariziană Salabert. Din acest fond de lucrări, Salabert a tipărit doar opt titluri (op. 20, 22/1 și 2, 23, 24/3, 26/2, 28 și 33), și acestea nu totdeauna în formă completă.

O acțiune hotărâtă cu privire la editarea creației lui George Enescu a întreprins-o Editura Muzicală, preluând inițiativa tipăririi tuturor lucrărilor enesciene de la Salabert. Astfel, în perioada anilor 1964–1968, Editura Muzicală a tipărit 24 de lucrări din cadrul contractului cu Salabert, încheind astfel acțiunea de editare a întregului fond de opere definitive ale muzicianului român. Ulterior, Editura Muzicală le-a adăugat încă patru lucrări din fondul de manuscrise enesciene care nu fac parte din contractul cu Salabert.

Alte 13 lucrări au fost tipărite, în decursul anilor, în diverse publicații din România, așa încât, totalizând, putem conchide că au văzut lumina tiparului, în România, peste 60 de lucrări enesciene, opere definitive, cu număr de opus, și creații după manuscrise, fără număr de opus¹.

Editarea tuturor operelor enesciene s-a făcut în formă definitivă, cu toate elementele componente: partitură mare de dirijat, partitură de buzunar (de poche), reducții pentru instrumente solistice și pian, transcripții pentru pian la unele lucrări simfonice, materiale pentru orchestră etc. Un caz deosebit îl reprezintă opera *Oedipe*, a cărei partitură a fost editată în ediție de facsimile, alături de reducția pentru voci și pian, de libret și de

¹ O listă a tuturor lucrărilor lui George Enescu tipărite în România și în străinătate se anexează prezentei lucrări.

materialul de orchestră. Pregătirea pentru tipar, redactarea, corecturile, bunurile de tipar și imprimarea s-au efectuat cu mari eforturi materiale, statul român suportând toate cheltuielile. Redactori de specialitate, cu o temeinică pregătire profesională – așa cum au fost: Bogdan Moroianu, Victoria Pricope, Petru Simionescu, Samson Sterenberg, Titus Moiescu, Aurel Popa etc. – au lucrat la desăvârșirea editorială a operei enesciene cu o abnegație și o conștiință de sine exemplare, rezultatele muncii lor concretizându-se în ediții de înaltă ținută artistică și editorială.

Deși am editat întreaga creație a lui Enescu, din nefericire, noi, românii, nu putem dispune de beneficiile spirituale ale acestei acțiuni. În România nu există lucrările muzicianului editate de noi nici în librării și, cu mici excepții, nici în bibliotecile publice. Și aceasta din cauza restricțiilor severe impuse de cei doi editori francezi, Enoch și Salabert, care ne-au obligat, după un număr redus de ani, să lichidăm stocul partiturilor enesciene. Ce bine ar fi fost dacă Enescu și soția sa, atunci când au concesionat opera celor doi editori străini, ar fi condiționat exceptarea României de la restricțiile copyright-ului! În trecerea anilor, tot noi românii am fost aceia care ne-am străduit să promovăm creația enesciană în sălile de concert, în cercetarea muzicologică, în contextul artistic internațional. Dar n-a fost să fie astfel, și această situație constituie, după umila mea părere, o adevărată dramă a muzicianului în anevoiosul drum al valorificării operei sale. Va trebui să mai așteptăm un deceniu până ce vom putea dispune în voie de creația lui Enescu, atunci când aceasta va deveni un bun spiritual al domeniului public².

Până atunci nu ne rămâne decât satisfacția valorificării acelor lucrări manuscrise care nu fac obiectul concesionării editorilor străini. Aș considera posibile de editat un număr de cel puțin opt lucrări – integrale sau parțiale –, după cum urmează:

1. *Suite Châtelaine*

Două mișcări: *Entrée* și *Chasse*.

2. *Voix de la nature*

Fragmentul *Nuages d'automne sur les forêts*.

3. *Caprice Roumain pour violon et orchestre*

Părțile reconstituite de Cornel Țăranu.

4. *Strigoi* – poem-oratoriu pe versuri de Eminescu

Lucrare transcrisă de Cornel Țăranu după schițele lui Enescu.

² O bună parte din corespondența cu Enoch și Salabert – complicată, dificilă, însă extrem de interesantă – cu privire la stabilirea contractelor de coeditare a creației enesciene se păstrează în colecția Titus Moiescu.

5. *Simfonia a IV-a*

Partea I. În catalogul său din anul 1940, între numerele de opus 25 și 27, Enescu a notat: „En préparation: 4^e et 5^e Symphonie“, lăsând loc pentru numerele de opus.

6. *Simfonia a V-a*

Reconstituită de Cornel Țăranu și Pascal Bentoiu.

7. *Trioul pentru pian, vioară și violoncel*

În forma reconstituită de Hilda Jerea.

8. *Pastorale-Fantaisie pour petit orchestre*

O cercetare mai atentă a lucrărilor de școală – cum le intitulează Enescu – ar contribui la identificarea și a altor creații enesciene apte a fi editate, adăugându-se astfel celor de mai sus.

Cât privește necesitatea editării în continuare a *Catalogului tematic al creației lui George Enescu*, elaborat de Clemansa Liliana Firca, nu trebuie să mai argumentăm valoarea de conținut și structură a acestui valoros și util catalog, fiind recunoscută ca atare din chiar momentul apariției lui la Editura Muzicală, în 1985.

Pentru cercetarea muzicologică a creației enesciene, un alt util instrument de lucru ce se cere cunoscut este catalogul lucrărilor compuse de Enescu, întocmit de el însuși imediat după anul 1940, după ce a compus *Cvintetul pentru pian și coarde în la minor, op. 29* – aceasta fiind ultima sa lucrare pe care o menționează în catalog. Un deosebit interes îl prezintă modul în care Enescu face departajarea lucrărilor sale în cele trei categorii: lucrări din vremea copilăriei, lucrări din perioadele de școlarizare (Viena și Paris) și opere definitive, cu număr de opus. De asemenea, sunt prețioase și precizările lui Enescu referitoare la stadiul unora dintre lucrări în anul întocmirii catalogului. La lucrările formate din mai multe titluri – în special cele vocale – sublinierile sale cu o linie scurtă orizontală delimitează numărul exact de titluri ce intră în componența opusului respectiv. În anul 1975 am reușit să fac o copie a acestui catalog. Întrucât manuscrisul-autograf al catalogului enescian a dispărut acum din evidența noastră, îmi iau îngăduința de a-i prezenta conținutul în anexa acestei comunicări, spre a sta la dispoziția cercetătorilor.

București, 9 septembrie 1995

**OPERELE LUI GEORGE ENESCU
PUBLICATE ÎN ROMÂNIA ȘI ÎN STRĂINĂTATE**

A. LUCRĂRI CU NUMĂR DE OPUS

1. *Poème Roumain. Suite symphonique, op. 1*
Poema Română. Suită simfonică, op. 1
Paris, Enoch, 1899
Transcription pour piano à quatre mains
Paris, Enoch, 1900
2. *Sonate pour piano et violon en Ré majeur, op. 2*
Sonata [I] pentru pian și violină în re major, op. 2
Paris, Enoch, 1898
București, ESPLA, 1956
3. *Suite dans le styl ancien pour piano seul, op. 3*
Suită [nr. 1] în stil vechi pentru pian, op. 3
Paris, Enoch, 1898
București, ESPLA, 1956
4. *Trois mélodies pour voix graves et piano, op. 4*
(poèmes de Sully Prudhomme et Jules Lemaître)
Trei melodii pentru voci grave și pian, op. 4
(versuri de Sully Prudhomme și Jules Lemaître)
Le Désert, Le Galop, Soupir
Paris, Enoch, 1899
București, ESPLA, 1956
5. *Variations pour 2 pianos, op. 5*
Variațiuni pentru două pianе, op. 5
Paris, Enoch, 1899
București, ESPLA, 1956
6. *2^{de} Sonate pour piano et violon, en Fa mineur, op. 6*
Sonata a II-a pentru pian și violină, în fa minor, op. 6
Paris, Enoch, 1901
București, ESPLA, 1956
7. *Octuor en Ut majeur pour 4 violons, 2 altos et 2 violoncelles, op. 7*
Octetul în do major pentru patru violine, două viole și două violoncele,
op. 7
Paris, Enoch, 1905 și 1950
București, ESPLA, 1957

8. *Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre, op. 8*
Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră, op. 8
Paris, Enoch, (1910?)
București, ESPLA, 1956
9. *Suite d'orchestre, op. 9*
Suita [I] pentru orchestră, op. 9
Paris, Enoch, 1904
București, ESPLA, 1956
10. *Suite pour piano, op. 10*
Suita [II] pentru pian, op. 10
Paris, Enoch, (1905?)
București, ESPLA, 1956
11. *1^{re} Rhapsodie Roumaine en La majeur, op. 11, no. 1*
Rapsodia română nr. 1, în la major, op. 11, nr. 1
Paris, Enoch, 1904
București, ESPLA, 1956
12. *2^e Rhapsodie Roumaine en Ré majeur, op. 11, no. 2*
Rapsodia română nr. 2, în re major, op. 11, nr. 2
Paris, Enoch, (1908?)
București, ESPLA, 1958
13. *Intermède pour instruments à cordes, op. 12*
2 Intermezzi pentru instrumente cu coarde, op. 12
București, Edit. Muzicală, 1967
14. *Symphonie en Mi bémol majeur, op. 13*
Simfonia [I] în mi bemol major, op. 13
Paris, Enoch, (1906?)
București, ESPLA, 1958
15. *Dixtuor pour 2 flûtes, hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons, et 2 cors, op. 14 (en Ré majeur)*
Dixtuor pentru 2 flaute, oboi, corn englez, 2 clarinete, 2 fagoturi și 2 corni, op. 14 (în re major)
București, Edit. Muzicală, 1966
16. *Sept chansons de Clément Marot pour chant et piano, op. 15*
Șapte cântece pentru voce și pian, pe versuri de Clément Marot, op. 15
Paris, Enoch, 1909 (publicate separat)
București, ESPLA, 1956 (publicate în volum)
17. *Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 16*
Cvartet pentru pian, violină, violă și violoncel, op. 16
București, Edit. Muzicală, 1968

18. *Symphonie No. 2, en La majeur, op. 17*
Simfonia a II-a, în la major, op. 17
București, Edit. Muzicală, 1968
19. *Pièces impromptues pour piano, op. 18*
Piese impromptu pentru pian, op. 18 (7 piese)
București, rev. „Muzica“, nr. 8/1958, supliment, sub titlul: „Suita pentru pian nr. 3“.
București, Edit. Muzicală, 1982, cu titlul: *3^{ème} Suite pour piano, op. 18*
20. *Quatre mélodies sur poèmes de Fernand Gregh, op. 19*
Patru melodii pe versuri de Fernand Gregh, op. 19
Pluie, Le silence musicien, L'ombre est bleue, De la flûte au cor
București, Edit. Muzicală, 1967
21. *2^{de} Suite d'orchestre en Ut majeur, op. 20*
Suita a II-a de orchestră în do major, op. 20
Paris, Editions Salabert
București, Edit. Muzicală, 1965
22. *Symphonie No. 3 en Ut majeur, op. 21*
Simfonia a III-a în do major, op. 21
București, Edit. Muzicală, 1968
23. *1^{er} Quatuor en mi bémol majeur pour deux violons, un alto et un violoncelle, op. 22, No. 1*
Cvartetul de coarde nr. 1, în mi bemol major, op. 22, nr. 1
Paris, Editions Salabert
București, Edit. Muzicală, 1965
24. *2^d Quatuor en sol majeur pour deux violons, un alto et un violoncelle, op. 22, No. 2*
Cvartetul de coarde nr. 2, în sol major, op. 22, nr. 2
Paris, Editions Salabert
București, Edit. Muzicală, 1967 (d'après les parties autographes du Musée „Georges Enesco“)
București, Edit. Muzicală, 1985 (d'après le manuscrit autograph du Washington – partition fac-similés)
25. *Oedipe, tragédie lyrique en 4 actes et 6 tableaux. Poème d'Edmond Fleg, Op. 23*
Oedipe, tragedie lirică în 4 acte și 6 tablouri, după un poem de Edmond Fleg, op. 23
Paris, Editions Salabert (reduction pour piano et chant)

București, Edit. Muzicală, 1965–1967 (partition d'orchestre, fac-similés, reduction pour piano et voix, partition pour chœur, livret, matériaux d'orchestre)

26. *Sonate pour piano en Fa dièse mineur, op. 24, no 1*
 Sonata [I] pentru pian în fa diez minor, op. 24, nr. 1
 Paris, Enoch, 1926
 București, ESPLA, 1956
2^{ème} Sonate pour piano en Mi bémol mineur, op. 24, No. 2
 Sonata a II-a pentru pian în mi bemol minor, op. 24, nr. 2
 „En préparation“ (nota Enescu în catalogul său din 1940)
27. *3^{ème} Sonate pour piano, en Ré majeur, op. 24, No 3*
 Sonata a III-a pentru pian, în re major, op. 24, nr. 3
 Paris, Editions Salabert
 București, Edit. Muzicală, 1965
28. *3^{ème} Sonate pour piano et violon, dans le caractère populaire Roumain, en La mineur, op. 25*
 Sonata a III-a pentru pian și violină, în caracter popular românesc, în la minor, op. 25
 Paris, Enoch, 1926
 București, ESPLA, 1956
29. *1^{re} Sonate pour piano et violoncelle, op. 26, No. 1*
 Sonata I pentru pian și violoncel, op. 26, nr. 1
 București, Muzeul „George Enescu“, 1994 (sub îngrijirea și cu un studiu introductiv de Clemansa Liliana Firca)
30. *2^{ème} Sonate pour piano et violoncelle en Ut majeur, op. 26, No. 2*
 Sonata a II-a pentru pian și violoncel, în do major, op. 26, nr. 2
 Paris, Editions Salabert
 București, Edit. Muzicală, 1964
31. *Suite No. 3 „Villageoise“, en Ré majeur, op. 27*
 Suita nr. 3 „Săteasca“, în re major, op. 27
 București, Edit. Muzicală, 1967
32. *„Impressions d'Enfance“, pour violon et piano, op. 28*
 „Impresii din copilărie“, pentru violină și pian, op. 28
 Paris, Editions Salabert
 București, Edit. Muzicală, 1964
33. *Quintette pour piano, 2 violons, alto et violoncelle, op. 29*
 Cvintetul pentru pian, 2 violine, violă și violoncel, op. 29
 București, Edit. Muzicală, 1968

34. *2^d Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, en Ré mineur, op. 30*
Cvartetul nr. 2 pentru pian, violină, violă și violoncel, în re minor, op. 30
București, Edit. Muzicală, 1968
35. "*Vox Maris*" – *Poème symphonique, op. 31*
„Vox Maris” – Poem simfonic, op. 31
București, Edit. Muzicală, 1967
36. *Ouverture de concert sur des thèmes dans le caractère populaire Roumain, en La majeur, op. 32*
Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc, în la major, op. 32
București, Edit. Muzicală, 1967
37. *Symphonie de chambre, pour 12 instruments seules, op. 33*
Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, op. 33
Paris, Editions Salabert
București, Edit. Muzicală, 1965

B. LUCRĂRI FĂRĂ NUMĂR DE OPUS

1. *Cantabile et Presto pour flûte avec accompagnement de piano*
Cantabile și Presto pentru flaut și pian
Piesă de concurs
Paris, Enoch, 1904
București, ESPLA, 1956
2. *Allegro de concert pour harpe chromatique seule*
Allegro de concert pentru harpă cromatică
Piesă de concurs
Paris, Enoch, 1904
București, ESPLA, 1956
3. *Concertstück pour alto avec accompagnement de piano*
Concertstück pentru violă și pian
Piesă de concurs
Paris, Enoch, 1906
București, ESPLA, 1956
4. *Légende pour trompette avec accompagnement de piano*
Piesă de concurs
Paris, Enoch, 1906
București, ESPLA, 1956

5. *Quatuor en Ut majeur pour deux violons, un alto et un violoncelle*
Cvartetul de coarde în do major
Première partie (Quartettsatz)
Partition fac-similés d'après le manuscrit autographe du Musée
"Georges Enesco", Bucarest
București, Edit. Muzicală, 1985
6. *Nocturne en Ré bemole majeur pour piano*
Nocturna în re bemol major pentru pian
București, Edit. Muzicală, 1982
7. *Sonate pour piano et violon en La mineur*
Sonata pentru pian și violină în la minor
Première partie (Sonate „Torso”)
București, Edit. Muzicală, 1983
8. *14 Lieder nach Gedichte von Carmen Sylva*
14 lieduri pe versuri de Carmen Sylva
București, Edit. Muzicală, 1968
9. *Prelude et Fugue pour piano*
Preludiu și Fugă pentru pian
București, Edit. Muzicală, 1965
10. *Doina, pour chant, alto et violoncelle. Vers populaires – Collection Vasile Alecsandri*
Doina, pentru voce, violă și violoncel. Versuri populare din colecția lui Vasile Alecsandri
București, Edit. Muzicală, 1965
11. *Cadences pour „Le Concerto pour violon et orchestre en Ré majeur” de Johannes Brahms*
Cadentă pentru „Concertul pentru violină și orchestră în re major” de Johannes Brahms
București, Edit. Muzicală, 1965
12. *Aubade*
Aubade (Cântec de dimineață)
 - a) Trio pour violon, alto et violoncelle
 - b) Transcription pour violon et piano
 - c) Transcription pour piano à quatre mainsParis, Enoch, 1903
13. *Souhait – pour chant et piano*
Souhait (Dorință) – pentru voce și pian
București, revista „Muzica”, 1956, nr. 5, supliment

14. *Impromptu concertant pour violon et piano*
Impromptu concertant pentru violină și pian
București, revista „Muzica“, 1958, nr. 7, supliment
15. *Silence!... pour chant et piano, sur un poème de Albert Samain*
Liniște!... pentru voce și pian, pe versuri de Albert Samain
București, revista „Muzica“, 1958, nr. 7, supliment
16. *Cadences pour „Le Concerto en Ré majeur, No. 4, pour violon et orchestre“ de W.A. Mozart*
Cadență pentru „Concertul în re major, nr. 4, pentru violină și orchestră“ de W.A. Mozart
București, revista „Muzica“, 1969, nr. 3, p. 13: „Două cadențe inedite de George Enescu“, de W.G. Berger
17. *Cadences pour „Le Concerto en Sol majeur pour violon et orchestre“ de Joseph Haydn*
Cadență pentru „Concertul în sol major pentru violină și orchestră“ de Joseph Haydn
București, revista „Muzica“, 1969, nr. 3, p. 13: „Două cadențe inedite de George Enescu“, de W.G. Berger
18. *Scherzino pour violon, alto, violoncelle, contrebasse et piano*
Scherzino pentru violină, violă, violoncel, contrabas și pian
Paris, „Le Monde musicale“, supplément, 30 august 1909
19. *Omage à Gabriel Fauré – pour piano*
Omagiu lui Gabriel Fauré – pentru pian
Paris, „Le Revue musicale“, octombrie, 1922
20. *Der Bläser – pentru voce și pian, pe versuri de Carmen Sylva*
București, revista „Literatură și artă română“, II, 1898
21. *Impromptu pour piano*
Impromptu pentru pian
București, revista „Literatură și artă română“, IV, 1900
22. *Prélude pour piano en Fa mineur*
Preludiu în fa minor pentru pian
București, revista „Biblioteca muzicală“, I, 1898
23. *Scherzo pour piano, en Fa dièse majeur*
Scherzo pentru pian, în fa diez major
București, revista „Biblioteca muzicală“, I, 1898
24. *Mittagläuten pentru voce și pian, pe versuri de Carmen Sylva*
București, revista „Biblioteca muzicală română“, II, nr. 41, 1899
25. *Plugar – cor pe trei voci egale*
„Albina“, IV, octombrie 1903

Bernard Gavoty – *Les Souvenirs de Georges Enesco*
Paris, Flammarion, 1955

Bernard Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*
București, Edit. Muzicală, 1982

Traducere din limba franceză de Romeo Drăghici și Nicolae Bilciurescu

C. LUCRĂRI INEDITE DE GEORGE ENESCU CARE
AR TREBUI TIPĂRITE ÎN VIITORUL APROPIAT

1. *Suite Châtelaine*

Două mișcări: „Entrée“ (54 pag.) și „Chasse“ (56 pag.)

2. *Voix de la nature*

Fragmentul „Nuages d'automne sur les forêts“ (43 pag.)

3. *Caprice Roumain pour violon et orchestre*

4. *Strigoii* – Poem-oratoriu pe versuri de Mihai Eminescu

Lucrarea a fost transcrisă de Cornel Țăranu după schițele rămase

5. *Simfonia a IV-a* – Partea I

În catalogul său din anul 1940, la pag. 6, între numerele de opus 25–27, Enescu notează: „En préparation: 4^e et 5^e Symphonie“

6. *Simfonia a V-a* – reconstituită de Cornel Țăranu și Pascal Benteoiu

7. *Pastorale-Fantaisie pour petit orchestre*

CATALOGUL OPERELOR LUI GEORGE ENESCU
ÎNTOCMIT DE EL ÎNSUȘI

Acest catalog a fost copiat de Titus Moisescu în anul 1975 după manuscrisul-autograf aflat pe atunci în posesia lui Romeo Drăghici, fost director al Muzeului „George Enescu“ din București. Enescu notează în catalogul său lucrările compuse de el în copilărie, în timpul școlarizării și operele definitive, cu număr de opus. Ultima lucrare pe care o menționează aici este *Cvintetul pentru pian și coarde, op. 29* („Quintette pour piano et cordes“, op. 29), lucrare compusă în anul 1940. Se presupune deci că Enescu a alcătuit acest catalog în sau imediat după anul 1940. În volumul *George*

Enescu de Romeo Drăghici (Bacău, 1973) sunt reproduse câteva fragmente din manuscrisul-autograf al lui Enescu, manuscris dispărut acum din evidența noastră, motiv pentru care îl prezentăm aici integral.

Oeuvres d'enfance

- Valse en *mi b majeur* (pour piano) – (vers 6 ans)
- Pièce religieuse en *sol majeur* (pour piano) et quantité de petites pièces piano, piano et violon, 2 violons etc. – (vers 8 ans)
- 2 Ouvertures pour orchestre (*mi mineur* et *ré majeur*) – (vers 10 et 11 ans)
- 1 ouverture non terminée d'orchestre (*mi majeur*) – (vers 13 ans)
- Classe de composition à Vienne (Robert Fuchs)
- 6 *premiers* morceaux de sonates pour piano (vers 12 ans)
- des rondeaux morceaux de sonates pour piano (vers 12 ans)
- 1 premier morceau de quatuor à cordes (vers 12 ans)

Travaux d'Ecole à Paris

Classe de composition à Paris (Massenet, Fairé (Gédalge))
(de 13,1/2 ans à 18 ans)

- 4 Symphonies pour orchestre (I. *ré mineur*; II. *fa majeur* (sans final); III. *fa majeur*; IV. *mi b majeur*) – (Ce manuscrit appartient à la famille Gédalge)
- „La vision de Saül“, cantate
- Sonate pour piano et violon (*la mineur*)
- Quintette pour piano et cordes (*ré majeur*)
- Trio pour piano, violon et violoncelle (*sol mineur*)
- 2 pièces pour violoncelle et piano (*fa majeur* et *la mineur*)
- Quelques mélodies sur des poèmes de Carmen Sylva etc.
- 1 pièce religieuse pour 2 violoncelle et orgue (*mi b majeur*)
- Différentes petites pièces pour piano (*Fileuse*) et autres instruments et chant
- 1 premier morceau de quatuor à cordes (*ut majeur*)

Oeuvres définitives

... classe de composition à Paris (Massenet, Fairé (Gédalge))
(de 13,1/2 ans à ...)

- *Poème Roumain*, Suite symphonique pour orchestre Op. 1
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- 1^e Sonate piano et violon (ré majeur) Op. 2
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- Suite pour piano dans le styl ancien Op. 3
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- 3 mélodies (poëms de Sully Prudhomme et Jules Lemaître) Op. 4
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- Variations pour 2 pianos Op. 5
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- 2^{de} Sonate pour piano et violon (*fa mineur*) Op. 6
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- 1^e Sonate piano et violoncelle (*fa mineur*) Sera Op. 26, no. 1
après remanierement
- Octuor à cordes (*ut majeur*) Op. 7
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre Op. 8
- 1^e Suite d'orchestre (*ut majeur*) Op. 9
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- 2^{de} Suite pour piano (ré majeur) – Toccata, Sarabande,
Pavane, Bourée. Op. 10
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- 2 Rhapsodies Roumaines pour orchestre (*la majeur et*
ré majeur) Op. 11
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- 2 Intermezzi pour orchestre à cordes (*ré majeur – sol majeur*) Op. 12
- 1^{re} Symphonie (*mi b majeur*) Op. 13
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- Dixtuor pour instrumentes à vents (*ré majeur*) Op. 14
- 7 Chansons de Clément Marot Op. 15
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- Pièces impromptues pour piano (non terminées) Op. 18

- 2^{de} Symphonie (*la majeur*) – (à remanier) . Op. 17
- Mélodies de Fernand Gregh et de Carmen Sylva (à compléter) Op. 19
- Quatuor pour piano et cordes (*la majeur*) – (à remanier) Op. 16
- 2^{de} Suite d'orchestre (*ut majeur*) – (retourner en Russia) Op. 20
- 3^{me} Symphonie (*ut majeur*) Op. 21
- Quatuor à cordes (*mi b majeur*) Op. 22 (?)
- „Oedipe“, tragédie lyrique (Poème d'Edm. Fleg)
(Partition piano et chant edit. Salabert, Paris) Op. 23
- 1^{re} Sonate pour piano (*fa dièse mineur*) Op. 24, no. 1
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- En préparation:
- 2^{de} Sonate pour piano (*mi b mineur*) Op. 24, no. 2
- 3^e Sonate pour piano (*ré majeur*) Op. 24, no. 3
(Edit. Salabert, Paris)
- 3^e Sonate piano et violon (*la mineur*) (dans le caractère
populaire Roumain) Op. 25
(Edit. Enoch et C^o, Paris)
- En préparation:
- 4^e et 5^e Symphonie Op. ...
Op. ...
- 3^e Suite d'orchestre (*ré majeur*) Villageoise Op. 27
- „Impressions d'Enfance“ pour violon et piano Op. 28
- Quintette pour piano et cordes (*la mineur*) Op. 29

DIMITRIE CUCLIN – REPERE ALE BIOGRAFIEI ȘI OPEREI

ION BÂRSAN

Dimitrie Cuclin, artist și gânditor umanist, a înzestrat cultura românească și universală cu un tezaur neprețuit. *Compozitor*, a ilustrat toate formele și genurile muzicale, construind un edificiu monumental ale cărui culmi sunt douăzeci de simfonii; *savant*, a îmbogățit literatura științifică a artei sunetelor cu originale lucrări în domeniile: compoziției, esteticii, teoriei și formelor; *filosof*, a elaborat un sistem materializat în tratate, eseuri și dialoguri; *poet*, a scris în limbile: română, franceză și engleză (tipărind, în fiecare, câte un volum de versuri) un mare număr de sonete, poeme diverse, traduceri (mai importantă fiind a poeziei eminesciene în engleză); *eseist*, *prozator* și *dramaturg*, a alcătuit aforisme, felurite specii de narațiuni, teatru vorbit și libretete propriului teatru muzical.

Tatăl său, Constantin Cuclin, născut în Basarabia, la Ismail, în 1845, s-a stabilit la Galați, în 1878, fugind din teritoriul cedat Rusiei țariste și, în orașul danubian, s-a căsătorit cu fiica unui curelar. Când viitorul compozitor avea doar opt ani, părinții divorțează. Motivul apare alegorizat într-una din parabolele sale mai târziu: incompatibilitatea dintre o fire boemă, de artist, cum era tatăl și una cu spirit, firește, mai realist și cu opinii intransigente, cum era mama sa, Tudorița Cuclin. Instanța încredințează copilul mamei, care-l crește și-l întreține în școală din veniturile unei pensii ad-hoc și din închirierea acareturilor ce le moștenise în Galați (pe strada Traian) de la bunicul ei, Neculai Cojocarul¹ din Pechea. Mai întâi profesor de muzică la Galați, tatăl se mută cu catedra la Tn. Măgurele, unde trăiește, în felul său și singur, până în 1910.

În ceea ce privește însușirea cunoștințelor muzicale, Constantin Cuclin n-a putut să-și ajute prea mult copilul decât prin puterea exemplului, acesta dovedind, pe lângă o certă vocație, stăruitoare putere de muncă independentă.

¹ Numele de Cojocarul îi arată și profesia.

La Galați își face studiile primare și secundare, absolvind, în anul 1903, Liceul „Vasile Alecsandri“, o serie de șapte ani, fără examen de bacalaureat, unde este cotate între primii cinci la învățătură, premiant I, din prima clasă și până într-a șaptea, fiind Constantin Budeanu, viitorul savant în domeniul electrotehnicii, profesor la Politehnică și academician.

În timpul liceului, își însușește o considerabilă cultură generală, învață limba franceză (citind, în original, între alte cărți, *L'art de penser* de Condillac și scriind versuri), dar se și inițiază, totodată, în tainele viorii, teoriei și armoniei, arătându-i, când și când, profesorului Cociu și câte un vals pentru pian ori câte un menuet pentru cvartet de coarde, pe care le compunea atunci.

La absolvire, intenționează să urmeze mai întâi literele și filosofia, pe care, însă, le va părăsi curând în favoarea muzicii, dar le va și exersa, ca și arta sunetelor, de acum înainte, toată viața.

În anii 1903–1904, ia lecții de vioară la Academia de Muzică cu Constantin Cercez, iar între 1904 și 1907, urmează, la Conservatorul din București, teoria și armonia cu Dimitrie Kiriac, contrapunctul cu Alfonso Castaldi, vioara cu Robert Klenc, făcând și practică de muzică de cameră cu Dimitrie Dinicu și de orchestră cu Constantin Dimitrescu.

La recomandarea profesorilor și compozitorilor Kiriac și Castaldi, pleacă la Paris pentru desăvârșirea studiilor muzicale. Aici frecventează, trei luni, clasa de compoziție a lui Charles Widor, în 1907, la Conservatorul Național, apoi cursul de compoziție al lui Wincent d'Indy, la Schola Cantorum, între 1908 și 1914.

Studiul viorii și practica de orchestră îi vor fi mai mult decât utile. Astfel, din cei șapte ani de studenție în capitala Franței, în primii patru a beneficiat de o bursă pe care i-a acordat-o Spiru Haret – ministru atunci al Învățământului și Instrucțiunii Publice –, iar trei s-a întreținut singur cântând la vioară în orchestra unui cinematograf; între anii 1914 și 1916 funcționează, ca violonist, în orchestra Operei din București, între 1916 și 1918, în cea a Filarmonicii din Iași, alcătuită și condusă de George Enescu, iar în America profesează tot ca violonist. Această experiență va fi valorificată în întreaga creație violonistică și orchestrală.

Cuclin a frecventat doar șapte ani la Schola Cantorum, din cauza izbucnirii primului război mondial, deși cursul de înaltă compoziție al lui d'Indy – în care se studia fiecare formă muzicală de la apariția ei – se desfășura pe o durată de zece ani, fiind urmat integral, dintre români, doar de Ștefan Popescu și George Simonis. Ironia a făcut ca tocmai el, care a dobândit o

veritabilă erudiție și o neîntrecută dexteritate în arta realizării muzicii culte, să nu fi avut diplomă de absolvent al conservatorului parizian.

Ce a învățat de la dascălii săi întru muzică aflăm din textul conferinței *Confesiuni despre concepția și activitatea mea pentru cauza artei*², pe care a ținut-o la Dalles, la 22 ianuarie 1969: „După ce moștenisem, la liceul din Galați, de la tatăl meu, un bun simț al exprimării muzicale; de la George Cociu, suprema elevație a conștiinței muzicii; de la Ioan Buhociu, spiritul rigorii tehnice; apoi, la București, de la Kiriatic, necesitatea legilor elementare; de la Castaldi, legile arhitecturii; și, în sfârșit, la Paris, de la Widor, sensul psihologic al muzicii; iar de la Vincent d'Indy, sublima imperiozitate a eticului muzical, după toate acestea, dar, în 1919, fui numit, la Conservatorul din București, profesor de istorie a muzicii și estetică muzicală...”

În 1920 se căsătorește cu Zoe, fostă Damian, născută Bucurescu, pictoriță de real talent, cum a dovedit-o, în aprilie 1969, retrospectiva de pictură, grafică și artă decorativă pe care a avut-o la București.

Spre sfârșitul deceniului șapte, compozitorul Alexandru Pașcanu i-a solicitat să răspundă la un „chestionar”. Prin una din întrebări îi cerea să amintească momentul cel mai fericit pe care l-a trăit în viață, la care Cuclin îi scrie: „Clipa când mi-am unit ființa cu a soției mele”. Într-adevăr, această familie a fost pentru el mai mult decât rodnică din punct de vedere creator, deoarece Zoe Cuclin, sacrificându-și propria vocație, într-o căsnicie ce a depășit nunta de aur, i-a oferit atât de înzestratului ei soț cele mai favorabile condiții de lucru.

În anul 1922, pleacă, împreună, în America. După întâiul război mondial avusese loc o anchetă, în revista „Muzica”, pe tema utilizării cântecului popular în creația cultă. Cuclin pledează pentru ideea adaptării motivelor și temelor folclorice diverselor creații academice, conform legilor specifice de dezvoltare ale acestora, dar nu este înțeles, crezându-se cvasiunanim că din nestematele poporului se pot face de toate. Este și acesta unul din motivele care l-au determinat să-și părăsească patria, căci, așa cum s-a exprimat într-un text existent în manuscris, în prima jumătate a deceniului șase: „În aceeași atmosferă de ostilă neînțelegere, se produse pentru un străin în neamul lui exilul în același timp forțat și voluntar”. (Cuvântul „străin” are aici sensul hiperionic de inadapdat.)

Dar și în țara de peste ocean, n-a încetat să-și manifeste via lui admirație pentru comorile artistice ale poporului său, publicând articole speciale în mari ziare americane despre originea cântecului popular românesc și despre particularitățile lui specifice.

² Textul conferinței a fost publicat în „Tribuna” din 17 iulie 1969.

Periplul american al compozitorului înregistrează anii 1922–1924 ca ani de șomaj, după care, între 1924 și 1930 funcționează, ca profesor, la Citty Conservatory of Muzic din New York.

Reîntors în țară, este numit, după neînchipuite tribulații, la Conservatorul din București, ca profesor de contrapunct, forme și estetică, ținând și cursuri de armonie, fugă și compoziție. Aici funcționează până în 1948, când, silit, precum Blaga ori Călinescu, părăsește învățământul (el prin pensionare), care, se-nțelege, trebuia slujit de oameni „noi“, cum cerea întăritul regim comunist după alungarea monarhiei.

În trei decenii de activitate didactică, Cuclin a îndrumat generații de elevi. Unii – cum au fost Marcel Mihalovici, Theodor Rogalski, Nicolae Bucliu, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Alexandru Pașcanu etc. – au ajuns ei înșiși personalități proeminente ale muzicii românești.

Biografia ultimilor treizeci de ani de viață ai compozitorului n-a fost scutită de evenimente deosebite, care vorbesc de la sine despre ironia soartei gânditorului și artistului de geniu. Astfel, simpla participare la audiția unei lucrări de Bach, la legația engleză din București, la începutul deceniului cinci, i-a atras o incredibilă detenție la Canal. Urmează o relativă reabilitare, în anii 1954–1955, când i se tipărește *Simfonia a IX-a*, primește distincțiile: Ordinul Muncii clasa I și Laureat al Premiului de Stat – pentru *Simfonia a XIV-a*, care îi este achiziționată.

Cuclin este departe, însă, de a i se recunoaște, în mod real, meritele, cum i se cuvenea, deoarece opera lui muzicală nu este cântată. „Pare că s-a monumentat împotriva mea un prea sinistru complot, tacit, trecut pe sub pământ din generație în generație de autopotentiați ai culturii noastre muzicale!“ – i se plânge el într-un memoriu lui Gheorghiu Dej, în 1958, fără să i se schimbe situația.

În anii 1956–1958 elaborează textul și muzica operei *Meleagridele*, în trei acte și un epilog, creație care cuprinde peste 700 de pagini muzicale. Într-o petiție, în care solicită Ministerului Învățământului și Culturii achiziționarea și punerea ei în scenă la Opera de Stat, Cuclin caracterizează astfel lucrarea sa: „având în vedere rolul imens jucat de civilizația antică greacă în dezvoltarea culturii mondiale, nu se poate nega cinstea și gloria revenită leagănului tragic de care-i legată ea și care se răsfânge și asupra neamului nostru, moștenitorul direct al acestui leagăn tragic“.

Ironia a făcut să scrie și să încerce a-și populariza o lucrare cu astfel de temă într-un moment în care era absolutizat principiul „internaționalismului socialist“, îmbrățișat de toți acei care aveau interesul să anuleze orice tendință de afirmare a spiritualității autohtone. Și purtat, timp de șase luni,

de la Ana la Caiafa. – cum se exprima –, adică între Minister și Uniunea Compozitorilor, este silit să înceteze demersurile de promovare a unei astfel de lucrări. N-a fost nici prima, nici ultima dată când a dovedit sublimă naivitate!

Incomod prin concepția și criteriile necomune la care raportează arta sunetelor, deoarece propune, cu obstinație, o estetică normativă, de conveniență clasicistă, el se află mereu în contradicție cu administrația muzicală a timpului, mai ales cu acele principii moderniste ale esteticii contemporane potrivit cărora libertatea creatorului trece înaintea oricărei tradiții consacrate, naționale și universale. Edificator în acest sens ni se pare sonetul său *Izbind cu barda*, scris la începutul deceniului șapte și publicat aici ca inedit:

*Micuț eram când dascălul mi-a spus:
Că viața grâu o-ncepe nu la moară,
Că rânduneaua chiar din ou nu zboară,
Nici soare nu răsare din apus.*

*Bătrân apoi citii că-n omnibus
Gonim după-n căruță-ntâia oară,
Că vultur nu se naște-n cuib de cioară,
Nici casă nu-i cu temelia-n sus.*

*Dar dintr-o a artei rea-ndeletnicire
Mulți se-adâncesc în oarba nălucire
Că-mping cu veci în urmă, cum pretind,*

*Pe-un Beethoven, pe-un Shakespeare, pe-un Murillo,
Nu întrecându-i, ci-n zadar izbind
Cu barda-n ei și-n Venera din Millo.*

Un alt moment semnificativ al biografiei lui îl constituie demersurile care s-au făcut pentru a fi primit în Academie, la cumpăna deceniilor șase-șapte. Cuclin a ținut să dobândească acest titlu scontând pe o mai adâncă recunoaștere a meritelor pe care le avea, dar n-a fost chip, căci s-au găsit și aici oameni care să saboteze afirmarea lui, probabil din același motiv din care a fost boicotată opera *Meleagridele*. Iată de ce considerăm că n-ar trebui eludată azi integrarea lui post-mortem în rândurile membrilor Academiei Române.

Aproximativ un deceniu s-au întreprins diligențele necesare – succesiv la Editura pentru Literatură, devenită „Minerva“, la „Cartea

Românească“ și „Eminescu“ – pentru publicarea poeziei sale în limba română, pe care anonimi redactori au socotit-o „desuetă“. Cuclin își apără această creație cu modestie, dar și într-un chip revelator pentru modul cum trebuie înțeleasă în contemporaneitate. Este suficient să cităm un paragraf din „oferta“ înaintată – o dată cu volumul respectiv – Editurii Minerva, la 29 ianuarie 1970: „În orice caz, spiritul onestității îmi dictează să adaug mărturisirea că nu vă socotesc în prezența unei opere de o reală valoare beletristică, cum ar fi aceea a unui debutant genial, îndreptățit să se facă „descoperit“ și promovat erou, fie și efemer, al zilei. E vorba numai de o părticică a unei vaste elaborări dintr-un decurs de peste șase decenii riguros intenționată și cu caracter mai degrabă documentar“.

Dar speranța pe care și-a pus-o în izbândirea amintitelor demersuri și așteptarea sa legitimă și, la urma urmei, prea omenească, s-au convertit, în final, în noi deziluzii, după atâtea altele.

În ultima parte a vieții l-a preocupat, desigur foarte mult, conservarea operelor sale și ale soției după moartea lor. Cuclin a închis ochii fiind asigurat că sunt făcute toate demersurile pentru înființarea unui muzeu Zoe și Dimitrie Cuclin. Dar n-a fost posibil să se înfăptuiască în regimul comunist de dictatură. Poate revoluția din decembrie 1989 să creeze condițiile necesare înființării unui astfel de așezământ de cultură, indispensabil cercetării, cunoașterii și popularizării operelor sale și ale soției, cu atât mai mult cu cât rămâne un deziderat problema ocrotirii depline a acestui inestimabil tezaur cultural românesc atâta timp cât se află într-o colecție particulară.

În cele din urmă decenii de viață, compozitorul a fost prezent în sălile de concert ale diferitelor instituții artistice la intervale relativ rare, cu câte o creație simfonică ori de altă natură, ce s-a bucurat întotdeauna de mare succes; de asemenea, i s-au publicat, când și când, unele poezii în limba română, aforisme și interviuri, ori a ținut conferințe la Universitatea Cultural-Științifică de la Dalles și la Casa Oamenilor de Știință din cadrul Academiei. Textele acestor caracteristice manifestări de cultură îi dezvăluie crezul artistic, științific și filosofic de o viață.

În a doua jumătate a anului 1971, Cuclin simte primele simptome ale unei grave boli, ca urmare a șederii la masa de scris peste șapte decenii. Aceasta se va ameliora când și când ori va reveni și mai amenințătoare. El luptă eroic pentru a trăi cât mai mult, cu credința că trebuie să-și salveze ultima picătură de viață, care să-i reveleze un adevăr fundamental, precum însuși a mărturisit: „Să nu trecem cu ușurință peste ultimii ani sau peste ultimele zile ale omului, fiindcă nu se știe, în ultimul moment, ce acțiune sau ce descoperire favorabilă e în stare să facă“³. Născut la 5 aprilie 1885, a intrat

³ „Flacăra“, 8 iulie 1974.

în neființă, în ceea ce metafizic numea „existență“, la 7 februarie 1978, la venerabila vârstă de aproape 93 de ani. În pofida marilor și nenumăratelor adversități pe care le-a întâmpinat în viață, s-a considerat fericit. Paradoxal, deși a respins moartea ca fenomen biologic, nelăsându-se prins în capcanele acesteia decât foarte târziu, s-a împăcat cu ea – ca idee trăită – întreaga viață. Astfel, după mari exemple, între care al lui Socrate, Giordano Bruno, André Chénier, după cel al baciului moldovean din *Miorița* ori după al lui Eminescu din *Mai am un singur dor*, bunăoară – de al căror destin își simțea apropiat destinul său – el a trăit și plăsmuit artistic – sub forme variate și originale – mitul acceptării morții pentru salvarea integrității morale și spirituale.



Dimitrie Cuclin a moștenit de la tatăl său, între alte daruri, și o rară facultate speculativă a gândirii. Copil fiind, întârzia seara în curtea mare a casei părintești din Galați, cu prieteni de joacă, ce se strâneau în juru-i, spre a le împărtăși reflecții „filosofice“. Alteori, contempla solitar firmamentul, dobândind astfel, încă de atunci, intuiția unității universale, însușire care, după un îndelung exercițiu de cugetare, i s-a cristalizat în principiu conștient și suprem, criteriu fundamental de înțelegere a universului – mare și mic –, a operei tuturor creatorilor, a fiecăruia în parte, a unei creații chiar, ca alcătuite din unități, subunități ale unităților, subunități ale subunităților etc. Pe baza acestui principiu, a descoperit ulterior sistemul muzical unic, de la care, pornind mai apoi, edifică pe cel filosofic. Înainte de a-i prezenta o sumară schiță acestuia din urmă, facem observația că, spre a evita unele interpretări eronate, e necesar să ne pătrundem bine de sensul pe care îl au la el anumite categorii filosofice (de pildă, acelea de *esență*, *substanță*, *existență* etc. – așa cum se întâmplă, de bună seamă, cu marii cugetători).

Sistemul filosofic al lui Dimitrie Cuclin privește universul ca pe o unitate a două entități: *esența*, ca element derivant, și *substanța*, ca element derivat.

Esența are facultatea manifestării în ipostază magnetică (magnetismul fiindu-i un prim stadiu de degradare ipostatică și mediul prin care ea se manifestă în substanță). Fiind sediul originar al cosmosului și element liber, esența reprezintă entitatea supremă, ce execută fenomenul de atracție și gravitație universală, adică forța de propulsie asupra universului.

Substanța – ipostază de gradul II a esenței (în confruntare cu magnetismul care este de gradul I) – este elementul dependent și reprezintă

entitatea fizică, adică cosmosul, adică materia, terenul de manifestare evidentă a celei dintâi.

Esența reprezintă existența, iar substanța reprezintă viața, prin efectul primei asupra celei de a doua.

Esența este eternă, substanța – numai temporară.

Esența este conținutul, substanța – forma.

Ceea ce se află în esență în stadiul potențial se găsește în substanță în stadiul actual.

Esența se definește ca unitate, substanța – ca diversitate.

În esență există absolutul, iar în substanță relativul.

Esența reprezintă adevărul, substanța numai realitatea.

Esența penetrează substanța prin magnetism, acesta „degradându-se” în particule de aspect cvasimaterial, la rândul lor producătoare de manifestări energoelectrice și calorice. Cu alte cuvinte, energia, manifestată prin lumină, electricitate și căldură, ar fi o stare de „degradare” a magnetismului.

Prin urmare, magnetismul este prezent în particule, în atomi și, în general, în materie. El rămâne, însă, și liber, în spațiile dintre particule și atomi, respectiv interastrale și intergalactice, spre a exercita fenomenul mișcării substanței. De aceea, în univers, de la microcosmos până la macrocosmos, adică de la particule până la formațiile galactice, toate corpurile se deplasează în dependență unele față de altele. Dar mișcarea ce se produce în substanța universală, datorită magnetismului, adică esenței, deși impusă, când dobândește o relativă libertate, „construiește” – cu excepția unor dezordini accidentale – „sistem” peste tot. Exemple? Planeta cu sateliții ei, Soarele cu planetele și sateliții lor, însuși Soarele, cu tot cortegiul lui de planete și sateliți, formând, la rândul-i, sistem cu posibila formație astrală în dependența căreia se mișcă circular, dar, împreună cu ea, și în translație.

Această învățătură i-o dă universală substanță omului de știință din orice domeniu, inclusiv din domeniul artei, în speță din cel al muzicii, care, la rândul-i, trebuie să dicteze artistului.

Predispoziția investigării absolutului i-a fost inerentă lui Cuclin.

Se ridică, firește, întrebarea: cum reușește un cugetător să cunoască adevărul absolut din esență? Pascal, constatând limitele rațiunii, s-a încredințat, în cele din urmă, că se poate afla cu „inima” sau „cu sentimentul”, adică cu acea facultate a spiritului, numită inițial de Descartes, redescoperită de Kant și bine cunoscută de Bergson – „intuiția”. Fără a respinge această cale, pe care o socotește directă, Dimitrie Cuclin se servește și de una demonstrabilă: cea a logicii absolute, care este extrarațională și extrafizică. Fiind încredințat că relativul derivă din absolut și că rațiunea este fiică a logicii, el susține că trebuie să se facă distincția cuvenită între realitatea

rațională și adevărul logic și să-l admitem pe acesta din urmă chiar dacă este absurd. Așadar, logica este singurul instrument indispensabil științei pentru investigarea adevărului „absolut” și „veridic”, iar rațiunea pentru aflarea realității, „relativ” și „aparent”. Din acest considerent veritabilul sistem filosofic trebuie întemeiat, firește, pe logică.

Deci este necesar să existe o știință care să „excludă” investigarea realității „raționale” și să-și propună cercetarea adevărului „logic”. Aceasta este metafizica, unica metafizică, pe care, înțeleasă astfel, pretinde a o fi creat el.

Dimitrie Cuclin se consideră, pe bună dreptate, filosof instruit și specializat. De altfel, faptul de a prezenta fenomenul unei altitudini și originalități neobișnuite în construirea unui edificiu de cugetare fundamental nu poate fi tăgăduit.



Să întreprindem o scurtă caracterizare a sistemului muzical și să menționăm unele puncte de analogie ce există între el și cel filosofic.

Încă elev, executând exerciții de armonie, întâmplarea făcu să descopere, într-un tratat de Fenarolli, interpretarea acordului de pe treapta a II-a, din gama majoră, ca dominantă a dominantei, ceea ce fu de ajuns spre a-i determina intuiția translației muzicale din cvintă în cvintă.

Student la Paris, avu altă revelație: într-una din zile, el auzi pe profesorul Widor replicând unui elev ce își explica intențiile călăuzitoare în realizarea unei compoziții pentru clasă: „La joie et la douleur – voilà toute la musique! Astfel de cuvinte, cu adevărat memorabile – va mărturisi Cuclin mai târziu – ar trebui să fie încrustate pe frontispiciile tuturor conservatoarelor din lume!”

Sămânța unei idei, de care luă cunoștință de la dascălul său, găsi, se vede, terenul cel mai fertil în spiritul și în sufletul lui, căci din ea, ca, de altfel, și din altele asemenea, germină, cresc și înflori întreaga-i operă teoretică și artistică mai târziu.

Descoperise sensul psihologic al muzicii – alt mare principiu fundamental, călăuzitor.

Pe măsură ce s-a adâncit în studiul teoriei, află că natura însăși ne oferă, în chiar sunetul muzical, elementul echivalent al mișcării spiritual-afective – cvinta – în cadrul armonicelor lui, ascendente, expansive (de dominantă) și descendente, depresive (de subdominantă). Raționamentul este simplu: dacă un sunet muzical produce armonicile deja amintite, ce altceva sunt stările sufletului sau spiritului nostru, raportate la un sentiment sau la o idee, investite cu funcție centrală, dacă nu tot niște „armonice”, adică nesfârșite

„stări“ expansive sau depressive? De aceea, se impune, ca lege intransgresibilă, respectarea unei corespondențe între stările sufletești ale omului și muzică. Astfel, Dimitrie Cuclin este acel gânditor muzical – și compozitor – care nicidecum nu mai tratează corelația melodică și armonică mai mult sau mai puțin arbitrar, cum procedează ceilalți muzicieni – înaintași sau contemporani –, ci deplin adecvată infinitelor stări ale simțirii și gândirii omenești. El a demonstrat și probat că expresivitatea muzicii nu poate fi realizată numai prin ritm, agogică, dinamică, efecte timbrale etc. – mijloace pe care le consideră oarecum „exterioare“ – ci, înainte de toate, prin înțelegerea sunetelor – în raporturile lor – drept purtătoare de „funcțiuni“, adică de sentimente și idei, abia astfel respectiva artă devenind „sensibilă“ în însăși esența ei.

Pentru el muzica este o realitate funcțională și nu sonoră, fizică.

Această descoperire este epocală în gândirea muzicală universală. Abia prin Cuclin conceptul de „funcțiune“ capătă o accepție proprie, majoritatea teoreticienilor în materie, inclusiv cei mai prestigioși, cum ar fi, bunăoară, Riemann, definindu-l vag, drept semnificația ce o are un sunet sau un acord în fraza muzicală, ca urmare a raportului în care se află cu tonica stabilită.

Dar amintita mișcare funcțională e determinată de raportul de cvinte existent între sunete, cvinta reprezentând „un grad de mișcare sufletească“, adică o unitate de măsură psihologică, în sens ascendent, spre bucurie și lumină, spre zenitul vieții ori descendent, spre tristețe și umbră, spre nadirul ei, unitate ce caracterizează doar muzica, deși funcționalitate există în toate artele, cum scrie: „reamintind că nu există mai multe arte – a sunetului, a culorii, a liniei, a formei, a cuvântului, a mimicii, a gestului, a dansului..., ci o artă unică, sub diverse înfățișări – muzical propriu, pictural, sculptural, arhitectural, literar, al căror fond funcțional este unic și revelabil însă numai în domeniul sonor...“⁴.

Înțelegând astfel „funcțiunea“, Cuclin a făcut din ea elementul de bază al artei sunetelor și a reînnoit apoi toate definițiile din știința muzicii.

În plan filosofic, „funcțiunea“ ar echivala cu esența, iar sunetul muzical cu substanța.

Gânditorul asupra tainelor științei și artei muzicale fundamentează sistemul funcțional, radical diferit de cel sonor, până la el singurul în vigoare.

Sistemul funcțiunilor, edificat de Dimitrie Cuclin, urcă din cvintă în cvintă, de la 0 la $+\infty$ și coboară, aidoma, tot de la 0 la $-\infty$, rămânând infinit în perspectivă, argument, între altele, pentru a susține că și universul este infinit.

⁴ „Vatra“, 20 mai 1972.

Dar infinit fiind, practic poate fi realizabil, prin reductibilitate, pe bază de enarmonie, la o „putere” de 53 de cvinte suitoare și tot atâtea coborâtoare sau prin același procedeu al enarmoniei „temperate”, la „microputerea” a 12 cvinte funcționale directe și a 12 cvinte funcționale inverse.

Sistemul funcțional include patru sisteme particulare:

1. – *diatonic*, care cuprinde gamele, adică funcțiunile în succesiune;
2. – *modal*, conținând modurile, considerate ca game deformate, prin substituirea elementelor diatonice simple cu elemente corespunzătoare cromatice;
3. – *tonal*, incluzând tonalitățile, obținute printr-o generală translație a sistemului diatonic fix pe fiecare din treptele lui alcătuitoare, adică printr-un fel de rotație a tonicii operată asupra elementelor diatonice;
4. – *armonic*, care reprezintă formațiunile sistemului diatonic în simultaneitate, adică un fel de rotație a fundamentalei pe fiecare din treptele acordului original fix.

De fapt, există numai sistemul diatonic, celelalte trei nefiind decât alte aspecte de prezentare a lui. O evidentă dovadă a unității sistemului, descoperire care, extinsă în plan filosofic, îl determină să susțină conștient ideea unității universale.

Dimitrie Cuclin a intenționat să înfăptuiască o analitică demonstrare a miraculosului sistem revelat lui, proiectând aproximativ 40 de fascicule monografice (câte 10 pentru fiecare din sistemele particulare amintite mai sus), lucrare intitulată *Contribuție la o eventuală reformă a fundamentelor muzicii*⁵, din care, datorită lipsei de încurajare și de posibilități proprii de subvenționare a tipăririi ei, n-a scris și publicat decât 5 asemenea „monografii” dedicate sistemului diatonic.

Un aport prețios îl datorăm lui Cuclin în știința formelor muzicale, disciplină căreia îi consacră două tratate: unul în proporții reduse și tipărit în anul 1934, iar altul dezvoltat, conținând și exemplificări, amânându-i-se regretabil publicarea, în pofida imperioasei lui necesități în școala contemporană de compoziție.

Conform amintitului principiu al unității și al diversității în unitate, care i-a guvernat suveran întreaga gândire teoretică și artistică, formele muzicale sunt prezentate de el drept diverse aspecte ale unuia și aceluiași spirit arhitectural.

O imagine infinit mai vie, mai complexă și mai clară despre magnificul său edificiu științific se va putea dobândi după ce numeroasele sale lucrări teoretice – dintre care doar unele publicate – vor vedea lumina tiparului pe care, cu răbdare, o așteaptă.

⁵ Tiparul „Bucovina”, București, 1934.



Estetica este privită ca un rezultat al fenomenului creației. Acest fenomen, aidoma, de altfel, în orice domeniu elaborator al spiritului uman, trebuie să fie condiționat de următorii trei factori, pe care, considerându-i, dintr-un punct de vedere general, de principiu, și aplicându-i oricărei activități creatoare, îi determină astfel: 1. *material*; 2. *construcție*; 3. *scop*.

Identificându-i apoi în mari domenii de creație sensibilă, bunăoară în muzică, cei trei factori ar prezenta următoarele corespondențe: 1. *știință*; 2. *artă*; 3. *filosofie*.

Creația, însă, este totodată un fenomen psihologic sub riguros control intelectual, ce are, mai ales, finalitate etică, de aceea, în al treilea plan, include echivalentele: 1. *psihologie*; 2. *logică*; 3. *etică*.

Caracterizând inițial factorii din planul întâi, menționăm că, în arta sunetelor, „materialul” îl constituie „funcțiunile” și „relațiile dintre funcțiuni”, adică *sistemul funcțional*. „Construcția”, realizabilă pe baza „materialului”, presupune cunoașterea și aplicarea formelor muzicale. „Scopul” creației este dobândirea expresiei de bucurie și tristețe, care se realizează cu ajutorul factorilor anteriori. Înțelegerea lui este determinată de cunoașterea istoriei muzicii, care oferă artistului informații asupra felului cum s-a realizat dezideratul estetic și etic de-a lungul evoluției artei respective. Este de observat, în mod deosebit, că atunci când „expresia” nu se întemeiază strict, natural și estetic pe factorii „material” și „construcție”, ci arbitrar, arta devine imorală în însăși esența ei, deci nu mai poate contribui la menținerea, regenerarea și progresul real al ființei umane.

Privind creația în al doilea plan al factorilor ei constitutivi, esteticianul îi judecă, de astă dată, cu precădere, din punctul de vedere al subiectivității sau obiectivității lor, susținând că, în latura ei de „știință”, se include, în afară de sistemul funcțional, despre care a fost vorba, teoria muzicală și știința formelor, acestea din urmă, ca elemente prototipice, ținând de „știință”, iar ca inspiratoare de aspecte personale, subiectivându-se și aparținând deci de „artă”. Ca „artă”, fenomenul muzical creator este subiectiv și trebuie să aibă loc prin exploatarea de către artist a elementelor și fenomenelor din sistemul funcțional și prin contribuția-i personală în spiritul arhitectural al formei tratate. Filosofia implică, după gânditor, subiectivul uman împletit cu absolutul esențial. Creatorul își va subordona deliberat propria-i personalitate legilor obiective de creație ale esenței și substanței, spre exemplu legilor unității, perioadelor ciclice, armoniei etc., de care ia cunoștință din sistem. El va tinde să realizeze o operă care să aibă un efect

pozitiv asupra fondului spiritual și sufletesc al oamenilor, condiție *sine qua non* armonizării ideale a tuturor valențelor personalității lor.

Factorii componenți ai fenomenului artistic, văzuți, în cele din urmă, în al treilea plan al lor, ar putea fi explicați astfel: psihologia este a „științei“, adică a „materialului“, cum am demonstrat, de altfel, când am vorbit despre „funcțiune“. „Logica“ este a „artei“ sau a „construcției“ și, sub controlul ei, se dezvoltă, în spiritul compozitorului, „elementele“ și „fenomenele“ în diverse opere muzicale. „Etica“, supremă inerentă a creației, de altfel condiție a însăși vieții, presupune idealul de adevăr, dreptate, libertate și progres, întemeiat pe ceea ce a oferit mai exemplar umanitatea prin spiritele ei reprezentative și încorporat în opera de artă slujitoare propășirii sufletești și spirituale a oamenilor. În gândirea estetică și filosofică a lui Cuclin, „etica“ corespunde esenței etern existente, în timp ce „materialul“ și „construcția“ – realității substanței infinit trăinde.

Adevăratul act creator, ca să poată sfârși prin a produce opere viabile și necesare umanității, trebuie să fie întemeiat pe existența simultană a celor nouă elemente caracterizate mai sus: 1. *psihologia științei materialului*; 2. *logica artei construcției*; 3. *etica filosofiei scopului*.

Estetica se constituie ca știință despre frumos determinându-se numai astfel acest concept al ei. Ea nu trebuie privită ca o disciplină autonomă, ignorând măcar și unul din factorii amintiți.

Sintetizând: funcțiunea este nucleul sistemului funcțional, la rândul său – coloană vertebrală a științei muzicii, știință ce devine indispensabil izvor al artei, iar aceasta determinatoare a esteticului și eticului, ambele – neclintit fundament al cauzei artei, care trebuie să fie „însăși cauza existenței, vieții, conservării activității creatoare, progresului, înălțării și nemuririi genului omenesc“⁶.

Astfel înțeasă estetica artei sonore, el o socotește rezultatul a două milenii de gândire muzicală.

Concepția estetică cucliniană poate părea unora anacronică, dar ea trebuie privită ca un reper fundamental în evoluția gustului artistic, ca un mesaj clasicist peste timp ori ca o contrapondere a unei excesive libertăți a artei pe care creatori, esteticieni și critici contemporani vor s-o legitimizeze sub ochii noștri. Este o mare eroare să fie cotate ca „depășită“ atâta timp cât sunt critici, auditori, cititori și spectatori care înțeleg și simt necesitatea respectării unei discipline a spiritului și psihicului uman.

⁶ „Tribuna“, 17 iulie 1969.



Gândirea filosofică a lui Dimitrie Cuclin, cu facultatea convertirii ei în idei sintetizabile până la o unitate absolută, și-a pus, negreșit, pecetea pe întreaga-i creație muzicală și literară, investind-o cu atributul monumentalității.

Viziunea dualismului unitar esență-substanță a căpătat expresie artistică, în primul rând, în realizarea ciclului primelor patrusprezece simfonii ale sale, ce reprezintă voiajul imaginar al artistului în dublul univers: esențial și substanțial.

În concepția compozitorului, simfonia are a exprima tot ceea ce este mai elevat și profund în gândirea și simțirea omenească. Ea trebuie să transfigureze artistic exclusiv idei cu caracter de generalitate și universalitate, adică elementare, în sens de fundamentale și ireductibile. Asemenea idee este, după compozitor, antagonismul permanent dintre forțele ce aspiră și activează spre dobândirea adevărului, binelui, fericirii, progresului și opusul lor.

Pornind de la evoluția reprezentată de simfonismul beethovenian, Dimitrie Cuclin pretinde a fi stabilit unitatea următoarelor patru secvențe alcătuitoare ale formei respective, corespunzătoare celor patru ipostaze în care se află spiritul uman luptător în viață pentru progres: I. *Allegro*, care reprezintă acțiunea pozitivă întreprinsă de spiritul creator; II. *Scherzo*, redând reacțiunea ce o întâmpină el din partea forțelor potrivnice; III. *Andante*, ce exprimă meditația lui asupra antagonismului precedent și, în sfârșit, IV. *Final*, întruchipând ideea triumfului acțiunii asupra reacțiunii.

Cu excepția *Simfoniei I*, care are o construcție specială, celelalte respectă neabătut această ordine.

Pentru că vorbim de înnoirile lui în știința compoziției simfoniei, este deosebit de instructiv încă una, epocală, cu adevărat, de la Beethoven încoace: în *Simfonia a III-a*, în do minor, partea I, în *expoziție*, ideea a II-a, scrisă în mi bemol major, enarmonicul lui și cvadruplu diez major, e în realitate funcțională în această din urmă tonalitate. Deplin conștient că din punct de vedere muzical a ajuns la o culme de lumină, pe de altă parte, că trebuie să se supună unui programatism prestabilit și chiar propriilor legi ale genului și formei respective, în *dezvoltarea*, printr-o retrotonulație de 36 de cvinte inferioare, restabilește perfect unitatea tonală.

Întrebându-l o dată naiv care ar fi rațiunea necesității de a se respecta unitatea tonală în simfonie, mi-a răspuns: „Universul nu este o unitate? Dumnezeu, ca produs al lui, nu ești tot o unitate, oricâte zigzaguri – morale, intelectuale etc., din cauze obiective sau subiective – ai avea? Și atunci, de

ce să nu admitem că și opera omului trebuie să aibă o unitate, cu toate meandrele ideilor ei?”

Concertele sale pentru instrumente solo și orchestră sunt create cu deplină conștiință de necesară rațiune a respectării arhitecturii genului, într-o epocă în care este încredințat că se tinde spre „nesăbuita modă” a concertului pentru orchestră, ignorându-se, din ce în ce, clasicele tipare.

Argumente în spiritul strictei respectări a formelor și genurilor, în general, întâlnim în lucrările sale mai vechi, când ne spune că ele sunt „caractere create pentru a facilita nu numai înțelegerea complexității vaste a labirintului muzical, dar și plasarea concepțiilor noastre în cadrele cele mai adecvate și utile”⁷.

Atrage, de asemenea, atenția că, ignorându-se dezideratul imperativ al formelor consacrate, se produc opere neutre, schiloade sau hibride.

Vasta sa creație muzical-dramatică (opere, oratorii în formele simfoniei, liturghii, cantate, lieduri etc.) este realizată după principiul conformării stricte a muzicii cu ideile și stările ce le are de exprimat, adică a *substanței* (ca să ne exprimăm în limbajul său filosofic, adecvabil și în muzică), principiu pe care l-a aplicat neabătut în toată muzica sa.

Întreaga construcție a operei *Agamemnon* (1922) este o cadență frigiană: *sol* (partea I), tonalitatea gloriei eroului, cu caracteristică hipofrigiană, *fa* natural, depresiv, sugerând amenințarea morții care îl pândește și *re* (partea a II-a), tonalitatea ispășirii, cu caracteristică frigiană, *si* natural, expansiv, sugerând perspectiva unei răscumpărări finale – rază de optimism în întunericul morții lui.

Oricât de paradoxal ar părea multora, Dimitrie Cuclin va trebui să figureze, în istoria muzicii universale, drept cel dintâi compozitor care a devenit pe deplin conștient de necesitatea respectării stricte a mai sus ilustratului principiu, cu care se obține expresia primordială în creația muzicală, aplicat mai mult sau mai puțin intuitiv de Haendel, de Haydn, de Beethoven sau de Wagner.

Nemaiamintind numeroasele sale lucrări de muzică de cameră, ne vom mulțumi să arătăm că, potrivit principiului unității formelor, genezei și filiațiunii lor, compozitorul consideră simfonia (care implică fuga, suita și sonata) și poemul simfonic (care implică simfonia), „exerciții” premergătoare în vederea realizării cvartetului de coarde și se miră cum de sunt așa de insistent îndemnați tinerii compozitori să scrie această dificilă formă, fără să aibă suficientă dexteritate în mânuirea celor precedente.

⁷ *Tratat de estetică muzicală*, Tiparul „Oltenia”, 1934, p. 364.

Creația sa corală își are începutul în 1908, când scrie piesele *Sămănătorii* și *Rodica*, pe versurile lui Alecsandri, armonizându-le și contrapunctându-le, totodată, modal, fenomen ce are loc prima dată în istoria muzicii românești. A dat apoi la iveală, în acest gen, lucrări pe fond diatonic, cele două stiluri fiind determinate de concepția compozitorului conform căreia scrisul modal este incompatibil cu sănătatea psihică pe care trebuie să o degajeze o operă muzicală, însușire ce o îndeplinește cel diatonic.

Libere ori încadrate în forme mari (simfonii, oratorii etc.), profane sau religioase, a cappella sau acompaniate, lucrările sale corale au o expresivitate rar întâlnită, pe care le-o conferă concordanța dintre substanța muzicală și esența psihologică și a spiritualității textului.

Prelucrând melodii populare ori creând însuși în stil folcloric sau academic, el a aplicat întotdeauna armoniile inerente, simple.

Când melodiile au fost modale, a evitat să desfacă modul în tonalitățile alcătuitoare, din necesitatea de a respecta dezideratul unității – atât de scump lui.

Unele particularități ale creației sale muzicale în ansamblu s-ar impune: coexistența stilului academic cu cel popular, adaptarea elementului folcloric, cel mai autentic, la legile viei academice (bunăoară, în simfonii) și transfigurarea lui până la rangul adevăratului rafinament estetic – scrisul identic în spirit popular; plasticitatea imaginilor muzicale; originalitatea arhitecturală a formei, extragerea substanței muzicale din sistemul funcțional cristalizat chiar de compozitor.

Într-un text autobiografic, aflat în manuscris, compozitorul se consideră „singurul muzician rămas după moartea ultimului continuator direct al lui Beethoven, anume Vincent d'Indy. Ceilalți toți sunt acusticieni“.



Preocupările literare ale lui Dimitrie Cuclin, încă din liceu, se accentuează în vremea studiilor la Paris. Compozitorul purcede să-și scrie singur libretetele, neavând încredere că literați de carieră ar putea să i le realizeze pe măsura concepțiilor sale. Mai târziu, se face cunoscut prin undele radiofonice și sălile de concert (pentru creația sa muzicală), prin lucrările artistice ori științifice tipărite, prin activitatea pedagogică, presă, enciclopedii ori dicționare muzicale, intrând mai puțin în conștiința publică prin creația literară. Dar, oricât de bizar ar părea, literatura n-a fost, în îndeletnicirea sa artistică, „violon d'Ingres“. O dovedește o vastă, variată și profundă producție literară creată, din care abia o mică parte a fost publicată, adesea cu sacrificii personale ale autorului sau ale editorilor, restul rămânând încă în manuscris. Cercetătorul ei atent este îndreptățit să afirme că arta cuvântului a fost o inerență a ființei lui, ca și cea a sunetului:

*.De vreți ca să mă știți, eu sunt Pindar;
Apoi Petrarca vrură să mă cheme
Și-oricine cu bun simț și-acuma geme
De când, Chénier, mi-au smuls divinul dar.*

*Am fost în urmă Goethe, gospodar
Între pământ și sferele supreme,
Am rupt hotarul cu-orice loc și vreme
Și râvna nu mi-a fost chiar în zadar.*

*Dar lumea, cu vârtelnița-i nebună,
M-a și-nfundat în mlaștina comună.
Nelegea mânia pe Dumnezeu –*

*Și plănuiind să-mi încunune versul
Cu vreun neasemuibil maosoleu
Îmi și-nchină-ntr-acest semn Universul.*

„Se vede, nevoia unor centri de pe scoarță de a se odihni și a altora de a activa în același timp m-a determinat să mă ocup ba de muzică, ba de literatură, ba de filosofie!” mi-a răspuns o dată, când, din dorința de a mă edifica asupra mobilului diversității preocupărilor sale creatoare, i-am pus o întrebare în acest sens.

Cazul prezintă analogie, între alții, cu Michelangelo, care, la fel, obosit de daltă, lua penelul și „configura” un tablou sau condeii și „sculpta” un sonet, „odihnindu-se” astfel.

Dar ideea precedentă sugerează alta mai dificilă: roadele manifestării personalității în diverse domenii ale creației sunt la fel de prețioase ori nu? S-ar părea că da, atunci când rezultă din predispoziție nativă, interes, pregătire și dexteritate asemănătoare. Argument? Legea unității (însușită de la Cuclin), în speță a unității personalității. Și totuși lui Michelangelo i s-a contestat valoarea sonetelor pe motivul lipsei de rafinament în domeniul stilului; lui Wagner – libretele, pe aceleași considerente; lui Iorga i s-au recunoscut meritele de istoric, nu îndeajuns cele de dramaturg și poet, pare-se, iarăși, din pricina „stilului” ori a încălcării legilor genului dramatic și – toute proportion gardée – opera literară a lui Dimitrie Cuclin are o soartă mai mult sau mai puțin asemănătoare, cum am văzut, stârnind reacții defavorabile pe „motivul” aceluiași mult hulit desuet de stil, și, culmea, de idei, de care ar suferi, îngrijindu-se vajnicii „slujitori” ai culturii românești de înaltul prestigiu al poeziei!

Dar valoarea producțiilor sale literare ni-o confirmă unele opinii autorizate. Din textul conferinței pe care a rostit-o, în 1971, la Casa Oamenilor de Știință din București, din inițiativa conducerii Academiei, cităm: „Cu privire la niște versuri franceze, Tudor Vianu mă vedea în compania lui de Hérédia și Mallarmé, iar în aceea a lui Victor Hugo și Edgar Poe, Alexandru Macedonski, declarându-mi, totodată, că cele peste trei sute de parabole și două sute de sonete franceze, dacă mi-ar fi fost publicate la Paris, ar fi făcut senzație“.

Literatura lui este reflexul acelorași idei estetice care stau și la baza creațiilor muzicale. Iată ce declară într-un manuscris, din 1966, referitor la poezie: „Poezia nu e nici în rimă, nici în măsură, nici în ritm, nici în sunet, nici în imagini, nici în... proză, ci numai în funcțiunea sufletească și spirituală, armonios arhitecturată. Dar și proza și imaginea și sunetul și ritmul și măsura și rima, fiecare-n felul său, își au părțica lor, numai doar de poezie a sensualului, a senzației, extrafuncțională deci și de rol și ordin secundar“.

Se înțelege, aceeași gândire estetică îi guvernează întreaga creație artistică. De altfel, în manifestările-i publicistice, Cuclin a veștejit, de câte ori i s-a oferit prilejul, interpretarea mijloacelor de expresie ca scop în sine, fiind încredințat că acest fenomen, acolo unde are loc, coboară producția artistică respectivă din planul spiritualității în cel al senzației și îi compromite cauza însăși.

Natura gândirii lui fundamentale, de geniu autentic, l-a determinat să neglijeze oarecum forma propriei poezii. Acest lucru se petrece, nu rareori, cu astfel de spirite. O simplitate aparentă izbește la prima lectură a poeziilor sale și creează, totodată, înșelătoarea impresie a desuetului. În realitate, poezia lui Cuclin nu se distinge numai printr-o neobișnuită spiritualitate, ci și prin originalitatea ei în expresie, prin noutatea ei din acest punct de vedere, rezultând, între altele, din invocarea elementelor și fenomenelor fundamentale de cultură, ca factori din care realizează metafore-simboluri, din asocierile-i lexicale neașteptate, din construcția sintactică specific românească ce-i stă la bază, din marea ei sobrietate, cum ne-o dovedește, bunăoară, sonetul *Jalea lui Oedip* (scenă):

*Un cuget drept mă-mpinge spre mormânt:
Nu cu-o minciună-mi ușura-veți chinul!
Să nu v-aud că mi-am înfrânt destinul,
Pe mine când destinul m-a înfrânt!*

*Dovadă? ochii-n pumni ce mi-i frământ!
Doar, ca să nu-mi mai răscoliți veninul,*

*Vederii să-i mai stăviliți declinul,
Ochii vă smulgeți, dați-i de pământ!
(Își zvârle ochii)*

*Ca pe oricari din voi m-a dus orbirea;
De dânsu-acest destin m-a ferecat
Și, dacă i-aș fi-avut din leagăn știrea,*

*Cu știre-n cale-i de-aș fi alergat,
Astfel l-aș fi zdrobit cu-adevărat
Și nu mi-aș fi pierdut nici nemurirea.*

Înțelegerea creației sale nu se poate dispensa de cunoașterea unor factori subiectivi care au determinat-o, alcătuiindu-i o biografie de artist și savant literalmente singular în cultura românească și universală. Încredințat că, în arta contemporană, ignorarea criteriului muzical – funcționalitatea – este generală și că încălcarea condițiilor obiective ale creației, conform unui principiu al „libertății” adesea greșit înțeles, este o caracteristică a ei, muzicianul Cuclin a făcut și din poezie o tribună de afirmare a unor asemenea opinii estetice, cum îl vedem în sonetul *Lui Hercule*, în care mitologicul personaj devine simbol al opoziției sale intransigente contra partizanilor excesivei libertăți artistice (chiar de altă natură):

*Lăsate-ucigătoarei fantezii
Printr-un fatidic vot robite groaznic
Și subjugate vreunui rost năpraznic
De-a cuceri deșerte-mpărății,*

*De mintea lui 'necată-n erezii,
Împinse spre-un canibalistic praznic,
Vezi seminții scăpate de sub paznic,
Cutreierând aiurea galaxii;*

*Din cer chemat-a toate-ndreptătorul
Și-ales făpturii lui mântuitorul,
Cu creierii și cu ficații rupți,*

*Oprit ca de-o fantastică rohatcă
Ești strâns, uitat de soartă ca să lupți
Cu-n Cosmos care și-a sărit din matcă.*

Ultimele poezii, atât de adânci în semnificație, sunt totodată elocvente pentru a demonstra că autorul lor știe, eventual, și să trateze un mit, într-un mod subiectiv, ca un veritabil poet.

Un titanic efort creator l-a dus la descoperirea unor mari adevăruri în muzică. Desprinderea domeniului muzical de sub robia sistemului sonor și așezarea lui pe sistemul funcțional, probată de imensa lui operă, din care mostre au trecut întotdeauna strălucit examenul confruntării cu publicul, este cel mai mare. Totuși, contemporaneitatea nu l-a asimilat în gradul cuvenit, ceea ce-i determină reacții inerente:

*Văzui lumina-n hău de inimi seci
Cu nici un duh de rodnică ispravă
Ori să se-mbie-n dragu-mi cu zăbavă
Și pustiit mi-am scurs ani douăzeci.*

*Aprins de dușmani aprigi sau zevzeci
Ca ucizând sau mort să cresc în slavă
Mantaua-mi strâng, de sângele-mi jilavă
Și pier în chin și negură de veci.*

*Vedea-mă-voi un Crist bătut în cuie
Pe la răspântie-nălțat statuie
Și când, reîntruchipat din piatră doar,*

*Cu dor nestins să mă mai-ntorc la vatră,
O mână mâna-mi rece strânge-o-ar
Și sufletu-mi un suflet mai de piatră.*

Dar asemenea înfășare a sufletului în piatră, aidoma luceafărului eminescian, care rămâne în lumea lui „nemuritor și rece“, a fost întotdeauna și la Dimitrie Cuclin reacția spiritului său însetat de absolut, ori de câte ori a constatat prioritatea vieții senzoriale asupra celei spirituale, sugerată de terțina altui sonet:

*În mine floare nu duc nici o ură
Că viața stearpă drag și miere-ți fură:
Nu-mi umple ochii frumusețea ta?*

Dragostea este topită în retorta spiritului său cast, până rămâne dintr-însa flacăra ei pură:

*Ca vulturu-n văzduhuri împlântat
Luptând ca-n năzuirea-i nebunească
Pe-a cugetelor nalte s-o-ntrunească;
Și ca voinicul binecuvântat*

*De ursitori, spre larguri avântat;
Ca Făt-Frumos zburând ca să-și hrănească
Gândirile-n văpaia omenească;
Și ca un stol de soare descântat*

*Și eu te vreau în vajnica-mi orbire
Făcând ne-nvinsă armă din iubire
Iar din nădejdi și din credință scut;*

*Dar tu zâmbești, de ceruri cucerită,
Căci te-aș răpi lor numai, renăscut
Pe-o cale patimei pe veci oprită.*

Când reflectează la destinul marilor artiști și savanți – văzuți ca veritabili eroi în luptă cu forțele potrivnice aspirațiilor de ridicare a oamenilor pe o treaptă înaltă de spiritualitate –, sentimentul liric al poetului crește în intensitate. De altfel, în concepția lui Cuclin, sonetul este o dramă în miniatură, catrenele prezentând personajele într-un „cadru”, iar terțenele drama propriu-zisă:

*O, voi! eroi ai artei și ai științei vaste,
Cu ce cumplite prețuri menirea v-o plătiți!
Prin ce iad raiul lumii și-n moarte-l pregătiți,
Ei noi lumi cucerindu-i din cerurile caste!*

*Vă sfâșiați în lupte cu forțele nefaste
De nici un for despotic în bălcui-i împlețiți.
Dar bucurii și jertfe le duceți neclintiti
Spre-nvietoare țeluri, pe nebuloase taste.*

*Tu te-ai pătruns de-acestea, smintitule Neron,
Când răscaleai Olimpul vâslind pe Acheron
Și-n tine se-mplinise cel mai absurd miracol.*

*Nu te-au mișcat dezastrul, nici blesteme, din loc,
Nici morți, nici crunte chinuri! – Zeu, Romei, dat-ai foc
Să scoli din moarte zeii c-un strălucit spectacol!*

Alteori, ni se înfățișează autoironic, în ipostaza unui Don Quijote și cu reacții contradictorii, pe care i le interpretăm drept caracteristice naturilor excepționale. Astfel apare într-un sonet ce conține originale asociații lexicale și semantice, de adevărat creator de limbă poetică românească și care sugerează, în final, ideea unei previzibile integrări după moarte în circuitul substanțial și esențial:

*Ce n-am fost oare-n viața mea?
Un negustor de aur și gunoaie,
Un bate-câmpii-n vifor, vânt și ploaie,
Când binecuvântând și când vergea.*

*Am fost noroc și, mai mult, piază rea.
De mine îngeri se-ațineau tot droaie
Când printre uriași iscam războaie.
Am fost și gâde și-mpărat și stea.*

*Dar miez în faimă-mi stă deșertăciune;
Și-mpintenind amurgii-mi timpurii,
Sosi vrăjmașă-mi soartă și murii.*

*Și-azi astru nu mai sunt, nici mortăciune,
Nici trăznet, apă, împărat, nici foc,
Nici Dumnezeu, ci toate la un loc.*

Imaginația poetului Cuclin este la fel de fecundă ca și a compozitorului. O dovedesc creațiile sale – fie epice, fie lirice – de mai mare întindere: balade, fabule, scrisori despre epigramă, un amplu poem și o fulminantă satiră (datată 1931), utilizând, cu veritabilă artă, intuițiile unor alegorii biblice ori de basm.

La vârsta unei prelungite senectuți, Dimitrie Cuclin a oferit cititorilor veritabile izbutiri poetice. O originală viziune lirică întâlnim în sonetul *Ca baciul moldovean*, publicat de „România literară” la începutul deceniului șapte:

*Ca baciul moldovean Socrate moare
Și-n râpi sare-Antigona, dar la fel;
Și tigru Polyeucte, mort ca un miel;
Postelnicul, smuls dintre sfinte-ogoare.*

*Când nori dinspre Ceahlău dau să coboare
Peste Rodope, peste-Olimpul chel,*

*Topesc culmile Cretei de oțel,
Udă-ale-Atenei, Romei, pline-ogoare.*

*Făptura freamătă la glasul dac.
Învie morții-nmărmuriți și tac.
Din Cosmos nu țâșnește nici un șuier.*

*Infernu-ntreg s-a dizolvat în hău.
Și baciui-mort. Da-n veci măestru-i fluier,
S-o revărsa prin lumi dinspre Ceahlău.*

Este exprimată, în această poezie, pe de o parte, solidaritatea lui Cuclin cu spiritele care au acceptat moartea pentru izbânda unui înalt principiu moral, iar, pe de altă parte, credința – astăzi există și dovezi istorice sau ale unor fenomene de cultură – că vatra carpato-dunăreană a fost și rămâne zonă de iradiere spirituală. Sonetul este dovadă peremptorie a patriotismului autorului, sentiment fundamental al întregii lui opere.

Ar fi de adăugat aici și impresionanta sa creație în versuri, *Poemul poemelor*, datat 8 octombrie 1975⁸, poate cea mai mare poezie filosofică din literatura română, în sensul că transfigurează în arta cuvântului un sistem metafizic original.



Nu mai prejos decât opera muzicală, științifică, filosofică și restul literaturii este teatrul său, deși până azi nejuțat încă pe scenă și nici publicat, cu excepția libretului operei *Agamemnon* și a tragediei *Sofonisba*, tipărite în 1944, respectiv 1945.

Înălțimea neobișnuită a ideilor creează oarecare dificultăți de receptare. Ce vină poartă, însă, autorul? Datoria construirii unei punți între mase și creatori aidoma lui revine inițiatorilor marelui public. Întrucât sunt răspunzători, să zicem, Lessing, Byron, Goethe sau Blaga că operele lor în acest gen nu se bucură de o prezență aidoma celor ale altora pe scenele lumii?

În 1910, scrie libretul operei *Soria*, în cinci episoade.

Subiectul este de basm, firește, cu elementele dramatice inerente.

Eroii sunt mistuiți de visul cuceririi Piscului de Aur – culme terestră imaginată ca un rezultat al răzvrătirii universului împotriva propriei materialități, iar împlinirea năzuințelor drept simbol al ideii că cea mai mare

⁸ Și publicat în revista „Vieța nouă”, serie nouă, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, anul I, nr. 8–9–10, 1992, p. 1–11.

bucurie pământească este aceea a satisfacerii trebuințelor spirituale și sufletești – ideal ce nu poate fi realizat decât printr-un necesar și inevitabil sacrificiu.

La 29 de ani, Dimitrie Cuclin scrie drama *Ereticul*, în trei acte și în proză. Acțiunea ei este plasată într-o imaginară mănăstire și are la bază conflictul dintre un călugăr – numit mai întâi simbolic Novicele, apoi Ereticul – și ceilalți „frați” ai săi întru Hristos. Fiind înzestrat în chip deosebit, ajunge întâi episcop, apoi mitropolit. În ultima-i funcție monahală preconizează unele reforme ce lezau privilegiile celorlalți episcopi. Însuși sinodul îl acuză de „erezie”, hotărându-i destituirea și o pilduitoare sancțiune.

Cum se vede, subiectul este imaginat din lumea bisericii ortodoxe și pune chestiunea antagonismului dintre adevăratul slujitor al idealului creștin și farisei.

Lucru știut, opera de artă veritabilă se întemeiază pe ficțiune, iar semnificația ideilor ei este general-umană. Dimitrie Cuclin nici n-a creat altfel drama sa. De aceea, incompatibilitatea dintre Eretic și cler poate fi explicată în sensul veșnicei neînțelegeri dintre spiritul reformator și cel refractar înnoirilor, ori dintre genii și lumea comună, în fine, poate să semnifice opoziția pe care o întâmpină un spirit dezinteresat și animat de un ideal superior din partea celor ce vor să trăiască o viață mai „pământească”. Cum din analiza de până acum a operei lui am văzut care sunt ideile ce au preocupat pe autor, credem că drama *Ereticul* se pretează unor asemenea interpretări. Și nu numai această operă, ci multe din creațiile lui ce conțin elemente de filosofie creștină pot fi astfel înțelese, deși, în regimul comunist au fost calificate, cu mentalitatea caracteristică, drept „mistice”, împiedicându-se popularizarea lor în țară și în străinătate, deși o meritau.

Încă un factor peremptoriu pledează în spiritul interpretării de mai sus: afară de personajul principal, de secretar și Doamnă – două personaje secundare, ultimul reprezentând pe fosta țiuțoare a unui episcop, a cărei conștiință este trezită de Novice de la viața trupească, considerată de ea până atunci singura adevărată, la cea spirituală –, restul clerului alcătuiește o galerie de ipochimene detestabile, veritabilă tagmă de oameni călăuziți de meschine interese în viață și robi ai patimilor de tot felul, acționând, cu disimulată abilitate, împotriva Ereticului, sub masca fățarnică de slujitori ai religiei.

În fapt, piesa *Ereticul* este o zguduitoare dramă socială.

Libretul operei *Traian și Dochia* (1921), un poem dramatic în trei acte, este în versuri. Subiectul tratează mitul etnogenezei românești: dacii, presimțind iminența învingerii lor de către romani, își afirmă totuși nestrămutata credință în nemurire. Traian îi cucerește și-l pune în lanțuri pe Decebal, regele lor, dar, în scurt timp, o îndrăgește pe Dochia, fiica acestuia, și o vrea de soție. Deși la rândul ei îl iubește pe împărat, eroina își înfruntă

dragostea, blestemându-l. Decebal îi cere Dochiei să accepte mâna lui Traian, dar nu-i poate învinge cerbicia și, lăsându-i ultima lui dorință drept testament, ia otravă. Spre a ieși din necruțătoarea dilemă în care se află, Dochia „găsește” soluția: ea consimte la unirea cu Traian, dar într-un mod bizar: numai în planul spiritului. Și înainte de a bea ea însăși otravă, își îndreaptă privirea spre zarea viitorului, unde se făurește sinteza dintre forța materială a romanilor și idealitatea dacă. După concepția lui Cuclin, fizionomia spirituală a poporului român ar proveni din amintita sinteză, cimentându-se în ea cele două elemente de către sentimentalitatea slavă.

Mișcările sufletești și spirituale ale personajelor din operele sale dramatice au prioritate față de fenomenele exterioare. În această privință, el a considerat cea mai caracteristică piesă a sa drama *Dușmanul*, în trei acte, în proză, care, deși inspirată din primul război mondial, nu aduce în scenă evenimente beligerante decât indirect.

Contrastul dintre lumea exterioară a spiritului și cea a mentalității oamenilor obișnuiți este constant în piesele sale de teatru. Îl întâlnim în drama *Înălțarea*, în trei acte, în proză (prelucrare a sinonimei în versuri franceze *Le cochmar des esprits*) și în fantezia dramatică *Zefira*. Personajele pozitive devin simboluri, învederând statornica încredințare a autorului că adevărata viață și superioritate umană rezidă în spirit.

O impresionantă creație dramatică a sa este tragedia *Stroe Leordeanu*, în patru acte, în versuri, scrisă în colaborare cu Al. Bibescu. De fapt, acestuia îi aparține documentația și alcătuirea în proză a unei scene. Dimitrie Cuclin a construit subiectul, i-a dat o concepție proprie și forma artistică a versurilor. Inspirată din cronicarii munteni, piesa e urzită pe fondul luptei celor două partide politice din Țara Românească – al Cantacuzinilor și Bălenilor – din vremea domnitorului Grigore Ghica (1660–1664).

Bizuindu-se pe ironie, pe care o consideră o solidă lege a teatrului, autorul opune pe Stroie Leordeanu – din partida grecofililor, un fervent naționalist – postelnicului Cantacuzino, reprezentantul naționalilor, iubitor de țară și apărător al tradițiilor ei, deși era grec de origine.

Leordeanu poartă în suflet o ură neîmpăcată împotriva postelnicului, exacerbată din motive de ordin personal. Pricinuindu-i moartea, intenționează apoi să-i distrugă întreaga familie. Planul său este dejucat de succesul lui Grigore Ghica, căci, prinzându-l, acesta îl condamnă la moarte. Postelniceasa, însă, îl iartă, împotriva legii talionului, după ce își rostește una din cele mai teribile pledoarii de apărare, amintind de cele ale lui Ovidiu și Despot-Vodă din dramele cu același nume de Vasile Alecsandri.

Autorul izbutește să realizeze în piesă scene de cea mai înaltă artă teatrală, cum ar fi una de un dramatism sfâșietor, în care se pregătește atmosfera arestării postelnicului, culminând cu însăși moartea lui.

Tragedia *Sofonisba*, într-un prolog și trei acte, în versuri, este inspirată din *Al doilea război punic* de Titus Livius.

În prefață (am amintit că a fost tipărită în 1945), autorul pune câteva chestiuni de real interes referitor la specia literară căreia îi aparține respectiva creație.

Înșușindu-și punctul de vedere al lui Aristotel, care susține că în tragedie nu sunt necesare moravurile, Dimitrie Cuclin adaugă că, aici, subiectul – pornind, firește, de la o realitate determinată, căreia autorul îi este contemporan – trebuie să facă dovada unei incursiuni de mari proporții în domeniul idealului. Astfel este construit personajul Sofonisba, având manifestările unei naturi umane superioare, asemănându-se cu Soria sau cu Dochia.

Fără a prezenta în totalitate și amănunțit teatrul lui Dimitrie Cuclin, mai amintim libretul operei *Meleagrida* (1956), inspirat din mitologia traco-getă, al cărei erou, Meleagru, viteaz argonaut, primește moartea aidoma lui Agamemnon, din opera cu același nume.

Ideea pe care a clădit Dimitrie Cuclin această operă este – cum a rezultat din însăși mărturisirea autorului – aceea că civilizația tracilor a fost asimilată de a vechii Elade, întemeindu-se astfel una superioară, ce s-a întins, prin intermediul romanilor, în Europa, apoi în toată lumea. Se deduce implicit că pământul nostru a fost leagănul acestei civilizații.

Oricât de bizară ar părea asemenea idee și chiar de n-ar fi vreun temei științific pentru susținerea ei, Dimitrie Cuclin are unul al său logic: puritatea, lumina și sublima elevație a autenticului cântec popular românesc.

Călăuzind cititorul, fie și ca un ghid modest, prin labirintul fără seamăn al vieții și operei lui Dimitrie Cuclin, este firesc să se întrebe ce a produs această rar întâlnită elaborare a spiritului uman, atât de divers manifestată, de uluitoare în dimensiune, de unitară și adâncă în conținut și de originală în stil.

Natura a întrunit în spiritul său armonioasă sinteză între inteligență vie, neobișnuită memorie și fecundă imaginație, puterea de a concepe și talentul realizării așezându-l în rândul celor mai mari genii ale umanității.

Toată viața și-a refuzat felurilele bucurii omenești, dăruind-o unei uriașe munci de artist, filosof și savant, cu cea mai mare răbdare și stăruință. Dezinteresarea și demnitatea socratică îi înfrumusețează deopotrivă portretul uman și artistic.

Dimitrie Cuclin este o piatră de hotar în evoluția gândirii muzicale a tuturor timpurilor. Opera lui – diamant artistic și științific – marchează o autentică conștiință de sine pe care o dobândesc muzica, arta, spiritul uman.

FOLCLOR ȘI ETNOGRAFIE ÎN DISCURSURILE DE RECEPȚIE ROSTITE LA ACADEMIA ROMÂNĂ

AL. DOBRE

*Simion Florea Marian, Chromatica poporului român. Cu un răspuns de Bogdan Petriceicu Hasdeu. Ședința publică solemnă din 12 martie 1882**

Prefațându-și discursul de recepție, rostit la Academia Română în 1941 despre *Ioan Bianu și problemele bibliografiei române*¹, Dumitru Caracostea, distins istoric literar și folclorist de seamă, făcea o observație care ni se pare demnă de atenție: „Oamenii aleși fiind exemplare unice, fiecare elogiu ne pune în fața unei probleme deosebite. Deci nu pentru zădărnicia de a imita modele, ci pentru a înviora spiritul tradiției și a ne da seama de necesitatea și limitele înnoitoare, este util să amintim originea și funcțiunea acestei forme literare”². „Nu există – constata în continuare D. Caracostea – un studiu asupra discursului de recepție văzut în istoria și adâncit în esența lui. Urmărind cele mai vechi mărturii – continuăm să-l cităm pe Dumitru Caracostea –, rezultă că el are două izvoare: panegiricul antic și panegiricul creștin. Cel dintâi preamărea mai ales pe un erou al faptei și al gândirii, celălalt pe un erou al credinței. O monografie asupra

* Conferință prezentată la Radio România în zilele de 2 și 9 octombrie 1996, în cadrul emisiunii „Universalitatea Radio”. Cf. „Panoramic Radio-Tv.”, VII, nr. 40 (352), săptămâna 30 septembrie–6 octombrie 1996, p. 15 și nr. 41 (353), săptămâna 7–13 octombrie 1996, p. 15.

Autorul mulțumește și pe această cale d-lui Ioan Ion Diaconu, redactor al ediției de miercuri a Departamentului Literatură și Artă, pentru inițiativa și interesul deosebit față de acest subiect, pentru generozitatea cu care ne-a pus la dispoziție spațiul afectat acestei prestigioase și audiate emisiuni.

¹ Dumitru Caracostea, *Ion Bianu și problemele bibliografiei române*. Discurs de recepție rostit la Academia Română în ședința publică solemnă din 23 mai 1941. Cu un răspuns de Theodor Capidan, în D. Caracostea, *Studii critice*. Ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Ovidiu Birlea. București, Editura Albatros, 1982, p. 111–171.

² *Ibidem*, p. 111.

discursurilor de recepție ar oferi prețioase contribuții nu numai la tehnica individualizării portretistice, dar și la determinarea tipurilor de personalitate, problemă atât de actuală în psihologie și istoria literară. Simțim tot mai mult nevoie de lămuirea caracterologică a principalelor atitudini umane, văzute în esența lor, mai presus de școli literare și de structuri sociale”³. În sfârșit, același istoric literar și folclorist observa că „Datorită naturii lor, elogiile academice oferă material pentru o tipologie a principalelor valori spirituale”⁴.

Considerațiile și cerințele lui Dumitru Caracostea sunt perfect justificate. Justificate pentru că fiecare discurs de recepție în parte sau toate la un loc au reprezentat – și continuă să reprezinte – momente unice, de înaltă valoare spirituală și de o însemnătate cultural-științifică ce nu se poate îndeajuns evalua. Din momentul rostirii lor și până astăzi majoritatea discursurilor de recepție s-au constituit în adevărate lucrări de referință prin gradul lor de generalizare, prin profunzimea ideilor expuse. Multe dintre ele au marcat decisiv și definitiv istoria diferitelor discipline științifice, determinând acele rupturi de nivel necesare și obligatorii în evoluția oricărei științe. Așa sunt, de pildă, celebrele discursuri de recepție rostite la Academia Română de doctorul Anastasie Fătu *Despre încercările făcute pentru dezvoltarea științelor naturale în România* (1872), de Alexandru D. Xenopol despre *Mihail Kogălniceanu* (1895), de Ion Bogdan despre *Istoriografia română și problemele ei actuale* (1905), de doctorul Gheorghe Marinescu despre *Progresele și tendințele medicinei moderne* (1906), de Dimitrie Onciul despre *Epocele istoriei române și împărțirea ei* (1906), de Nicolae Iorga despre *Două concepții istorice* (1911), de Ovid Densusianu despre *Barbu Delavrancea* (1919), de Sextil Pușcariu despre *Locul limbii române între limbile romanice* (1920), de Octavian Goga despre *Coșbuc* (1923), de Dimitrie Gusti despre *Ființa și menirea Academiei* (1923), de Emil Racoviță despre *Speologie* (1926) și lista ar putea continua încă cu subiecte tot atât de interesante.

Deși, așa cum spuneam, perfect justificat, proiectul lui Caracostea privind realizarea unei monografii asupra discursurilor de recepție nu a fost pus în lucru nici până în zilele noastre.

Publicarea, în 1980, de către profesorii universitari Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu a unei antologii a celor mai interesante discursuri de

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 112.

recepție⁵, ca și studiile ocazionale consacrate unora dintre acestea⁶ sau încercarea de sinteză a domnului academician Alexandru Zub asupra influenței pe care au exercitat-o unele discursuri de recepție în dezvoltarea istoriografiei românești⁷, sunt contribuții importante, pot constitui repere sau chiar capitole ale acestui studiu monografic. Dar suntem încă departe de mult dorita și necesara monografie.

Desigur, în cele ce urmează, nici intervențiile noastre nu sunt și nu se doresc un studiu monografic atotcuprinzător asupra acestui subiect pe cât de interesant, pe atât de incitant. Dar, profitând de generozitatea și superioara înțelegere a realizatorilor emisiunii *Universitatea radio*, vom încerca să remarcăm substanța cultural-științifică a câtorva dintre discursurile de recepție rostite la Academia Română, consacrate, în întregime sau doar parțial, folclorului și etnografiei românești. Așa sunt, de pildă, discursurile de recepție rostite la 12 martie 1882 de Simion Florea Marian despre *Chromatica poporului român*; de Dimitrie C. Ollănescu, la 25 martie 1894, despre *Vasile Alecsandri*; de Duiliu Zamfirescu, la 16/29 mai 1909, despre *Poporanismul în literatură*; de Barbu Delavrancea, la 22 mai/4 iunie 1913, care și-a intitulat discursul *Din estetica poeziei populare*; de Simion Mehedinți, la 6 iunie 1920, despre *Characterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale*; de Mihail Sadoveanu, la 9 iunie 1923, despre *Poezia populară*; de George Enescu, la 22 mai 1933, care a vorbit *Despre Iacob Negruzzi și despre intrarea muzicei la români*; de Lucian Blaga, la 5 iunie 1937, care a făcut *Elogiul satului românesc*; de Liviu Rebreanu care, la 29 mai 1940, a adus o bine meritată *Laudă țaranului român* și, în sfârșit, de Dumitru Caracostea al cărui discurs, rostit la 23 mai 1941, a fost consacrat în întregime unui subiect: *Balada poporană română*, deși ulterior, când și-a pregătit textul în vederea publicării, l-a intitulat *Ion Bianu și problemele bibliografiei române*.

⁵ *Discursuri de recepție la Academia română*. Ediție îngrijită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu. Prefață de Octav Păun. Documentar de Antoaneta Tănăsescu. București, Editura Albatros, 1980.

⁶ Nicolae Constantinescu, *Folclorul în discursurile de recepție la Academie*, în „Analele Universității București. Limba și literatura română”, XIX (1970), nr. 1, p. 149–157; Alexandru Dobre, *George Enescu la Academia Română*, în *Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte*, seria IV, tom. IV (1982–1983), București, Editura Academiei, 1984, p. 139–149; Dorina N. Rusu, *125 de ani de la rostirea celui dintâi discurs de recepție la Academia Română*, în „Academica. Revista de știință, cultură și artă”, V (noiembrie 1994), nr. 1 (49), p. 10.

⁷ Al. Zub, *De la istoria critică la criticism*. Istoriografia română la finele secolului XIX și începutul secolului XX. București, Editura Academiei, 1985.

Și încă o precizare prealabilă. Ce sunt discursurile de recepție, în ce împrejurări se rosteau ele la Academia Română și de către cine anume?

Pe scurt, foarte pe scurt, lucrurile se prezintă astfel. În momentul în care era ales membru actual, activ sau titular, cum i se spune astăzi, proaspătul academician primea din partea cancelariei Academiei o înștiințare oficială în care i se aducea la cunoștință decizia adunării generale a Academiei. Înștiințarea cuprindea și un pasaj special în care se solicita comunicarea titlului discursului de recepție și data la care urma să fie prezentat, termenul stabilit de statute fiind de un an de la data alegerii.

În momentul în care discursul era gata alcătuit, autorul îl trimitea Academiei, aceasta având obligația de a stabili pe cel ce va răspunde noului ales. Prezentarea discursurilor de recepție și primirea răspunsurilor avea loc în cadrul unor ședințe publice solemne, organizate cu un protocol special, cu un fast deosebit.

Așadar, discursurile de recepție sunt constituite din două unități-secvențe deosebite, dar dependente între ele: discursul de recepție propriu-zis, rostit de noul academician, și răspunsul la discurs, rostit de un membru mai vechi al Academiei, în care acesta aducea un elogiu noului coleg, relevându-i meritele, subliniind anumite pasaje sau idei din discurs. Își încheia întotdeauna răspunsul cu o formulă devenită stereotipă: „Fii bine venit în mijlocul nostru, domnule coleg!” Din varii motive, pe care nu este locul să le discutăm acum, nu toți membrii titulari ai Academiei Române și-au îndeplinit această obligațiune statutară. Mai bine de 2/3 de fapt nu s-au conformat acestei tradiții.

Potrivit structurii și conținutului tematic, discursurile de recepție pot fi împărțite în trei clase principale, și anume:

1. Discursurile de recepție consacrate în întregime unei personalități din trecutul istoric sau cultural-științific al poporului român. Cel mai adesea aceste evocări se refereau la opera și personalitatea înaintașului în fotoliul academic, acum ocupat de noul ales;

2. Discursurile de recepție cu caracter combinat, în care, într-o primă secvență era evocată personalitatea înaintașului, iar partea a doua, și cea mai extinsă și substanțială, avea ca obiect o problemă științifică cu caracter general-sintetic din domeniul de cercetare al noului ales.

3. Discursurile de recepție consacrate în întregime tratării unui aspect, a unei probleme speciale de interes științific, în care autorul are contribuții originale, de mare noutate și în care sintetizează rodul cercetărilor și meditațiilor sale în domeniul dat.

*Tratând despre Chromatica poporului român*⁸, discursul lui Simion Florea Marian, rostit, așa cum menționam deja, la 12 martie 1882, se încadrează în această ultimă categorie, aceea a subiectelor cu caracter general-sintetic.

Simion Florea Marian a fost ales membru activ al Academiei Române, în Secțiunea Istorică, la data de 26 martie 1881⁹. Avea numai 34 de ani, fiind născut la 1 septembrie 1847 în Iliești – Suceava. Această alegere ar putea fi considerată, acum, oarecum neobișnuită, dar, pe atunci, era bine motivată. Marian debutase în publicistica românească foarte tânăr: în același an, 1866, cu Eminescu și, coincidență deloc întâmplătoare, tot în coloanele unei publicații din Transilvania. De acum încolo Marian este prezența cea mai des semnalată în coloanele aproape a tuturor dintre publicațiile vremii. Și mai este încă ceva. La alegerea lui Marian la Academia Română a mai funcționat, pe lângă cel științific-cultural, și un alt criteriu: Marian a fost ales membru al Academiei Române ca reprezentant al Bucovinei, aflată atunci sub sceptrul imperiului austriac. Or, după cum bine se știe, încă de la înființarea sa, la 1 aprilie 1866, *Regulamentul pentru formarea Societății Literare Române*, a Academiei deci, consfințea în articolul 4 că: „Societatea se compune acum, pentru întâia oară, din următorii membri: a) Din trei membri din România de peste Milcov; b) Din patru membri din România de dincoace de Milcov; c) Din trei membri din Transilvania; d) Din doi membri din Banat; e) Din doi membri din Bucovina; f) Din trei membri din Basarabia; g) Din doi membri din Macedonia”¹⁰.

⁸ S. Fl. Marian, *Chromatica poporului român*. Discursul de recepțiune rostit în ședința Academiei Române de la 12 martie 1882 de..., membru al Academiei Române. Extrasu din *Analele Academiei Române*, seria II, tom. V, sect. II: *Memorii și notiții*. Tipografia Academiei Române (Laboratori Români), 1882, p. 107–159.

Răspunsul lui B.P. Hasdeu nu a fost atașat extrasului, el aflându-se publicat numai în volumul citat de *Memorii și notițe*, p. 161–163.

⁹ Pentru alegerea și activitatea lui Simion Florea Marian la Academia Română vezi: Alexandru Dobre, *Simion Florea Marian la Academia Română*, în *Memoriile Secției de Științe Istorice*, seria IV, tom. II (1977), București, Editura Academiei, 1979, p. 145–159; idem, *Simion Florea Marian și concursurile pentru premiile Academiei Române*, în „*Revista de etnografie și folclor*”, 24 (1979), nr. 2, p. 235–250; idem, *Simion Florea Marian – activitatea în „comisiunile” premiilor Academiei*, în *Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte*, seria IV, tom. II (1979–1980), București, Editura Academiei, 1981, p. 223–241; idem, *George Barițiu, Simion Florea Marian și „Botanica poporană română”, în „Studii și comunicări”. Asociația Folcloriștilor și Etnografilor*, Sibiu, 1990, p. 137–150.

¹⁰ *Analele Societății Academice Române*, I, (1867–1869), p. 4.

Întemeietorii Academiei doreau, în felul acesta, să sublinieze unitatea spirituală a românilor de pretutindeni, dinlăuntrul sau din afara granițelor statului român de atunci. Principiul a funcționat până în 1948 și a fost reactualizat, dar numai pe jumătate, după 1990. Alegerea lui Marian se încadra deci și în această linie, aproape statornică, de conduită a Academiei Române, ca reprezentantă, inclusiv prin locul de origine al membrilor și, ca instituție fundamentală, deci, a tuturor românilor, de aici și denumirea de Academia Română și nu a României, cum i s-a zis între 1948 și 1990.

În aceeași ședință cu Simion Florea Marian a fost ales, după unele peripeții, și Iacob Negruzzi, directorul „Convorbirilor literare” de la Iași, dar la Secțiunea Literară. Cu numai două zile în urmă, adică la 24 martie 1881, fusese ales membru al Academiei băănățeanul Atanasie Marian Marienescu, folclorist și etnograf de renume în epocă.

Alegerea lui Atanasie Marian Marienescu și a lui Simion Florea Marian fusese precedată de lungi dezbateri în Secțiunea Istorică, întinse pe parcursul a nu mai puțin de două ședințe. Cei doi candidați au fost aleși pe posturile rămase vacante prin decesul a doi dintre fondatorii Academiei Române: Andrei Mocioni și Iosif Hodoș.

Alegerea lui Marian și Marienescu este salutată cu entuziasmul specific epocii de membrii înaltului for academic. „Domnii Marian și Marienescu – specifică un document al vremii – vin în mijlocul nostru la sunetul dulce și mângâios al cântecului popular, al acelui cântec care l-a înzecit brațul dorobanțului la Plevna și la Rahova, al acelui cântec care, dezmierdat de pana lui Alecsandri, n-a întârziat să răsune în mai toate limbile culte ale Europei”¹¹.

În același sens glăsuia și înștiințarea oficială semnată de Ion Ghica, președintele Academiei, și de Alexandru Odobescu, secretarul general de atunci al forului academic. Lui Marian i se aducea la cunoștință că a fost ales membru al Academiei „...după propunerea Secțiunii Istorice, apreciind înaltele Domniei voastre calități și activitatea ce pururea ați arătat pentru dezvoltarea culturii între români”.

Marian însuși, modest profesor de religie la Suceava, este impresionat de votul înaltului for academic, fapt demonstrat și de expedierea a două depeșe prin care mulțumește „pentru onoarea de a fi ales membru al Academiei Române”. În același context, dar și într-o scrisoare particulară adresată lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, își anunță titlul discursului de recepție, al cărui text îl depune cu o grabă lăudabilă. Evenimentul – depu-

¹¹ V.A. Urechia, *Raport asupra lucrărilor Academiei în sesiunea anuală 1880–1881*, în „Analele Academiei Române”, II, III (1880–1881), p. 235.

nerea la cancelaria Academiei a textului discursului de recepție –, este comunicat de Grigorie Ștefănescu, secretarul Secțiunii Științifice, în ședința din 29 ianuarie 1882. Se hotărăște ca răspunsul să fie dat de Bogdan Petriceicu Hasdeu, iar în comisia ce avea să vadă textul discursului, să-l omologheze în vederea prezentării sau să-i propună eventuale revizuri, sunt aleși Titu Maiorescu, Petru S. Aurelian și Nicolae Ionescu, fiecare reprezentând una dintre cele trei secțiuni tradiționale ale Academiei: literară, științifică și istorică. Textul discursului de recepție al lui Simion Florea Marian este foarte bine primit, Vasile Alexandrescu-Urechia, de pildă, remarcând că materia tratată este „cu totul nouă și plină de interes”. Aprecieri elogioase făcea și Bogdan Petriceicu Hasdeu care, în textul răspunsului oficial, sublinia că discursul de recepție al lui Simion Florea Marian arată locul însemnat ce noul membru are în sânul Academiei Române, ca „singurul etnograf român”, „un etnograf, etnograf în adevăratul sens al cuvântului”.

În subsidiar – așa cum am mai amintit – discursul de recepție al lui Marian mai prezintă interes și din alte puncte de vedere. În primul rând el dă prilejul lui Hasdeu să introducă pentru prima dată în terminologia științifică românească noțiunile de etnograf și etnografie, delimitând și sfera de cuprindere a domeniului care, potrivit viziunii lui Hasdeu, înseamnă „studiul vieții intime, morale și materiale, a fiecărui popor în parte și a diferitelor popoare în comparațiune unele cu altele”, care reprezintă, în aceeași concepție hasdeiană, „o nestimată fântână de informațiune și de inspirațiune, o fântână la care se adapă nu numai istoricul, când își dă seama de ce a fost și de ce poate fi o națiune, sau omul de stat, când vrea să așeze pe o temelie trainică legislațiunea unei țări; nu numai poetul sau artistul, când ambiționează a fi prisma, a fi inima unui popor întreg; dar trebuie să se adape – mi-ai spus-o tu chiar astăzi – trebuie să se adape până și spiritele cele curat industriale”¹². Gestul lui Hasdeu, elegant și fără rezerve, va netezi drumul lui Marian în Academie, deschizându-i larg porțile, dar, în același timp, îi va preciza și îndruma calea cercetărilor și orientărilor viitoare: etnografia. Urmând cu încredere și perseverență îndemnurilor lui Hasdeu, sprijinit fiind necondiționat de doi dintre pilonii Academiei din acea vreme – Ioan Bianu și Dimitrie A. Sturdza –, Marian va da culturii naționale lucrări monumentale despre sărbători, legende, cântecul popular, nuntă, naștere și înmormântare. Această operă și activitate ieșite din comun îl îndreptăteau pe Nicolae Iorga să facă acea observație remarcabilă, atât de des citată, prilejuită de trecerea lui Marian în neființă, la 11 aprilie 1907.

¹² *Răspunsul d-lui B.P. Hasdeu la discursul de recepțiune al părintelui S. Fl. Marian*, loc. cit.

„A murit părintele Marian, blajinul membru al Academiei, care stătea așa de smerit între colegii săi din România, politicieni mari, profesori mari, bogătași mari, la sesiunea generală din martie și care făcea, în țara noastră, de respect pentru situațiile înalte, bogățiile triumfătoare, o așa de ciudată impresie prin haina sa de preot ca oricare altul, fără, măcar, tăietura de reverendă și șireturile roșii sau vinete, căptușelile bătătoare la ochi ale veșmântului clericilor de dincolo, cari fac parte din învățata adunare. În fiecare an venea de la Suceava, se înființa la începutul sesiunii, își vizita prietenii bucovineni, pe Dimitrie Onciul, pe Vasile Grigore Pop de la Consiliul permanent, care întreba pe toată lumea cu nu știu câte zile înainte dacă a venit «popa Marian, Marian popa», asculta cu nesfârșită răbdare toate cuvântările, și cele bune și cele rele, și cele ce se auzeau, și cele ce nu se auzeau, nu dormea ca atâția membri din țară, privea cu neturburată seninătate cele mai groase certe din comisiile de premii, vota cu puterea, și pleca mulțumit acasă, fără mândrie, dar fără dezgust”¹³.

Cu spiritul-i atât de pătrunzător, Nicolae Iorga făcea, de asemenea, această apreciere asupra operei lui Simion Florea Marian, valabilă, în toate componentele sale, până în zilele noastre: „Astăzi – spunea Iorga în 1907 – nu se poate încerca pătrunderea științifică în sufletul acestui neam fără întrebuintarea integrală a trebuincioaselor cărți pe care le-a pregătit, poate fără a-și da seama pe deplin de toată însemnătatea lor, harnicul și modestul cleric”¹⁴ ortodox de la Suceava.

Între aceste lucrări „trebuincioase”, cum le considera pe bună dreptate Nicolae Iorga, se numără și *Chromatica poporului român*, prezentată inițial ca discurs de recepție la Academia Română, la 12 martie 1882, cu un răspuns dat de nimeni altul decât de marele Bogdan Petriceicu Hasdeu, ceea ce spune mult, foarte mult.

Chromatica este una dintre lucrările lui Simion Florea Marian cel mai puțin cunoscute astăzi. Publicată în secțiunea a II-a, de „Memorii și notițe”, a Analelor Academiei Române – și în extras –, a rămas izolată între copertile acestei publicații, de mare prestigiu științific, dar cu o circulație extrem de restrânsă și specializată. Intervenția noastră are, de aceea, și menirea de a atrage atenția unui cerc cât mai larg de prețuitori ai culturii tradiționale românești – inclusiv a specialiștilor – asupra acestei atât de valoroase și, în condițiile actuale, irepetabile cercetări asupra unora dintre practicile și tehnicile utilizate de femeile de la țară pentru colorarea diferi-

¹³ Nicolae Iorga, *Un cercetător al vieții poporului românesc: S. Fl. Marian, în Oameni care au fost*. I, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 167–168.

¹⁴ *Ibidem*.

telor materii prime – lână, cânepă, in, bumbac – folosite la diferite țesături sau chiar pentru colorarea ouălor.

Marian și-a construit discursul de recepție pe trei paliere, vizând tot atâtea scopuri. Primul era cel științific propriu-zis: prezentarea până în detaliu a materiei prime și a tehnicii coloritului în gospodăria țărănească tradițională, cu expunerea tuturor plantelor utilizate, cu timpul cel mai favorabil și modul lor de culegere, de uscare și preparare, cu diferitele combinații folosite pentru obținerea culorii sau nuanței dorite, cu durata de fierbere a fiecărei combinații în parte, cu uscarea sculului de lână, in, cânepă sau bumbac, ferite de vânt și la umbră etc. Este o prezentare de natură tehnică și aparent tehnicistă, dar de o precizie și o rigoare deosebite, care consolidează caracterul descriptiv al etnografiei în știința românească. Este, pentru cititorul specializat, o descriere extrem de utilă și interesantă, cu detalii și operațiuni tehnice remarcabile prin precizie. Un material cu valoare științifică de excepție și, de fapt, în aceasta constă principalul merit al lui Simion Florea Marian și al lucrării lui.

„Sunt mulți inși – atrage Marian atenția –, cari, călătorind prin satele locuite de români și intrând prin unele case ale acestora, au rămas pătrunși de admirare când au văzut cât de frumos și de curat sunt acestea diriticate și împodobite cu diferite scoarțe, scorțare și multe alte veștminte prețioase, toate lucrate de înseși mâinile româncelor noastre. Dară și mai mare li-a fost admirarea când, într-o zi de sărbătoare, au trecut pe lângă o horă sau altă petrecere și au văzut cât de frumos și de cu gust sunt îmbrăcate fetele și nevestele cele tinere. Însă nimeni până acuma, cât îmi este mie cunoscut, nu s-a interesat ca să descrie mai de aproape și mai cu de-amăruntul portul românesc: cum lucrează româncele sătene fiecare veștmânt îndeosebi? cari sunt instrumentele ce le întrebuințează ele la facerea cutărui lucru? și cum se numește fiecare părticică din cari sunt compuse aceste instrumente?”¹⁵. „Tot ce s-a scris până acuma în privința aceasta – aprecia Marian – sunt numai niște notițe foarte scurte și superficiale, cari adeseori nu numai pentru oamenii de specialitate, ci chiar și pentru celălalt public cetitor n-au nici un interes”¹⁶. Și Marian și-a dat toată silința – și a reușit – nu numai să suscite interesul specialiștilor și al publicului larg, dar să și răspundă întrebărilor atât de numeroase și de importante în legătură cu industria casnică tradițională a românilor.

Valoarea documentar-științifică a descrierilor lui Marian sporește în momentul în care, într-o notă de subsol, adaugă unele credințe, superstiții și

¹⁵ S. Fl. Marian, *Chromatica poporului român*, p. 108.

¹⁶ *Ibidem*.

practici magice legate de vopsitul și vopselele utilizate în tehnica coloritului. „Înflorire” și „flori” numește el, folosind noțiunile arhaice populare, vopsitul și vopselele.

„Româncele din unele părți ale Bucovinei – notează Marian – spun și cred că *apa tare* ar fi spurcată, pentru că ea se cumpără de la orașe și se întrebuințează la «boit» și «boeală», nu e așa de bună și de primită de Dumnezeu cum sunt florile, cari le fac ele singure din diferite flori și alte plante, după cum au apucat din moși-strămoși, și mai cu seamă de aceea pentru că *boeala* se face cu totul din alte materii, și nu de creștini cu frica lui Dumnezeu, ci de alți oameni”¹⁷. Iată un mod de a gândi care ar putea servi cum nu se poate mai bine într-o discuție având ca subiect istoria mentalităților.

Tratatul despre cromatica populară alcătuit de Simion Florea Marian, căci despre un adevărat tratat este vorba, menționează unele credințe și practici magice care, prin conținutul lor relevant, încă nepus în valoare, ne duc cu gândul departe, foarte departe în urmă. Să reproducem o secvență – chiar dacă este ceva mai lungă – a precizărilor de natură etnografică făcute de părintele Marian: „*Florile* în genere sunt foarte greu de înflorit. Multă muncă trebuie unei femei până ce le ghicește bine. Această împrejurare a dat naștere la mai multe datine și credințe care sunt foarte răspândite printre româncele ce se ocupă mai ales cu coloratul. Așa se zice că, atunci când e un mort în sat, nu e nicidecum bine de înflorit florile, ci e cu mult mai bine să se lase până ce se înmormântează mortul”¹⁸. „Dar nu numai despre un mort care se află în sat, ci în genere despre orișcare om, care mai de mult a murit. încă nu e bine de vorbit, căci și atunci – atenție la adâncimea magică a acestei credințe [n.n., A. D.] – *florile mor*”¹⁹.

Nu este locul și spațiul nu ne permite, dar, în mod sigur, această asociere, această „însuflețire” a florilor-vopsele vădește o mentalitate mai mult decât arhaică și pusă, de pildă, alături cu statuetele de lut colorate din epoca neolitică, ar putea dezlega multe dintre enigmele ce încă mai stăruie în cunoașterea antropologică.

Să mai dăm un exemplu: „... spun și cred româncele cum că florile sunt așa de gingașe, că se deoache foarte degrabă. Drept aceea îndăținează ele a înflori mai mult după ce înserează, când sunt sigure că nimeni nu va veni la dânsle ca să le conturbe și să le *deoache* florile. Iar dacă le înfloresc ziua, atunci le înfloresc undeva într-un loc ascuns, unde știu că nu le va mai căuta

¹⁷ *Ibidem*, p. 114.

¹⁸ *Ibidem*, p. 133–134.

¹⁹ *Ibidem*, p. 134.

și afla nimeni, și tot ascunse de ochii cei răi și deochitori țin ele și florile, după ce le-au înflorit“²⁰.

Iată deci că discursul de recepție al lui Marian, pe lângă valoarea remarcabilă descriptiv etnografică, pe care neîndoielnic o are, își adaugă un procent însemnat de interes științific prin aceste consemnări, aproape rarissime în folcloristica și etnografia românească.

Cel de al doilea palier al edificiului științific ridicat de Marian prin discursul său de recepție este de ordin lingvistic-lexicografic. Angrenat în colectivul de colaboratori chemați să lucreze pentru alcătuirea marelui dicționar academic al limbii române, Marian și lucrările sale sunt principalele surse documentare pentru termeni și noțiuni din viața de zi cu zi a sătenilor, din obiceiuri, credințe, ocupații, literatură populară. *Chromatica* avea și această menire. „E deci timpul suprem – se integra Marian la unison cu cercetătorii epocii sale – să ne interesăm cât mai degrabă și cât se poate de mult și de *industria română*, s-o scoatem din întunericul în care zace, s-o cultivăm și s-o perfecționăm și pe aceasta din răspuțeri, pân ce nu e prea târziu, până ce industria străină nu ne-o îneacă cu totul, și prin urmare până ce nu ajungem în trista stare de a o pierde nu numai pe dânsa, ci încă și-o mulțime de cuvinte și termeni tehnici curat românești, cari nu se află adunați și publicați nici într-un dicționar sau vocabular din câte le avem“²¹. Și poate și mai categoric și mai direct: „O națiune care dorește să aibă o limbă bogată și omogenă ar trebui mai înainte de toate să adune și să scoată la lumină întreaga sa literatură populară, și numai după ce va fi explorat-o și studiat-o pre aceasta din toate punctele de privire și se va fi încredințat că cuvintele ce-i sunt de neapărată lipsă nu se află în sânul poporului, să le împrumute de pe la alte națiuni, a căror limbă e mai avută în cuvinte și în termeni tehnici. Așa au făcut de mult francezii, germanii și italienii. Așa fac și alte națiuni mai mici din jurul nostru. Și tot așa am trebui să facem și noi, dacă voim să avem o limbă adevărat românească, căci izvorul cel mai bun spre înavuțirea unei limbi este în tot cazul literatura populară“²².

Al treilea nivel de tratare a subiectului este unul de factură economică, merit să îndemne la reînvierea industriei casnice românești, ale cărei produse cedau încă de la acea vreme tot mai mult locul confecțiilor industriale. În sfârșit, Marian acordă atenția cuvenită palierului instructiv-educativ, aducând laude hărniciei și priceperii femeii de la țară, atât de

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 109.

²² *Ibidem*, p. 107.

meșteră în îndeletnicirile sale, dotată cu un simț notabil al culorii și armoniei combinării lor. Din acest punct de vedere, pledoaria lui Marian este temeinic argumentată, caldă, patetică chiar.

Prin toate aceste însușiri, lucrarea lui Marian rămâne de referință în literatura de specialitate, trecerea timpului sporindu-i neînchipuit interesul științific și valoarea documentară.

Ecolul în epocă a fost, după cum am văzut, remarcabil. Aprecierile lui V.A. Urechia și ale lui Hasdeu le-am citat deja. Să adăugăm pe cele de la 1897 ale doctorului Constantin Istrati, viitorul președinte al Academiei Române, care, lansând un apel pentru alcătuirea unei monografii asupra cromaticii populare, vorbea despre, cităm, „admirabila lucrare a alesului membru al Academiei Române, părintele S. Fl. Marian”²³. Subiectul abordat de Marian este, așadar, reluat și lărgit, atât de doctorul Constantin Istrati în cadrul Societății de Științe, cât și de Tudor Pamfile și Mihail Lupescu, care, împreună, tipăresc, în 1914, în colecția academică „Din viața poporului român”, studiul monografic cu același titlu: *Cromatica poporului român*.

Ne punem întrebarea – și este firesc să ne-o punem – ce reprezintă astăzi, pentru știința și cultura românească, discursul de recepție al lui Marian. Calitățile acestei lucrări de excepție ne ajută să dăm un răspuns pe cât de sintetic, pe atât de convingător, după părerea noastră. Lucrarea lui Marian constituie un moment de referință în istoria folcloristicii și a etnografiei românești prin faptul că este prima lucrare monografică și riguros științifică de acest fel, prin aceea că instituie o metodologie specifică etnografiei descriptive, ce va fi consacrată ulterior, prin faptul că are marele merit de a fi „cap de serie” al unui șir de studii și monografii ce au fost alcătuite în deceniile următoare după *exemplul* și *modelul* S. Fl. Marian.

Astăzi, lucrarea lui Marian poate avea și un interes practic pentru industria artizanală autohtonă care, în coloritul natural al produselor de port popular sau de țesături și covoare, poate prelua rețete de acum un secol, care să-i asigure succesul dorit.

Dar, dincolo de toate acestea, discursul de recepție al lui Simion Florea Marian are o valoare documentar-științifică, emoțională și educativ-formativă de excepție. În mod necesar, în acest domeniu, toate studiile și cercetările noastre, inclusiv ale acelor care doresc să cunoască în intimitatea sa viața țăranului român de acum mai bine de un secol, trebuie să pornească de la „trebuincioasa” lucrare a lui Simion Florea Marian. „Ca să te rezum în două cuvinte – își încheia Hasdeu cuvântul de răspuns – poporul român,

²³ Apud. Tudor Pamfile și Mihail Lupescu, *Cromatica poporului român*. Cu 46 figuri în text. Col. „Din viața poporului român. Culegeri și studii”. XXIV. București, 1914, p. 4.

mândrul țăran și duișasa țărancă, grație ție, vor ajunge a ne fi cunoscuți pe deplin în toate ale lor, și merită de a fi cunoscuți [...]. Încă o dată, fii bine venit între noi, tu, care ne introduci în mintea și-n inima acestui superb popor!”²⁴. În intervenția noastră am făcut un prim pas în opera de recuperare a contribuției lui Simion Fl. Marian. După cum am dori ca, tot această prelegere, găzduită cu atâta generozitate de postul național de radio, să prefăteze și manifestările științifice ce vor fi organizate în anul 1997 cu prilejul împlinirii a 90 de ani de la moartea și a 150 de ani de la nașterea celui dintâi clasic al etnografiei românești: părintele academician Simion Florea Marian.

Duiliu Zamfirescu, Poporanismul în literatură. Cu un răspuns de Titu Maiorescu. Ședința solemnă din 16 mai 1909

Pentru folcloristica românească anul 1909 este un an de hotar. Prin lecția de deschidere a cursului său la Facultatea de Litere a Universității din București, Ovid Densusianu formulează, la 9 noiembrie 1909, principiile ce vor sta la baza folcloristicii românești moderne.

Folclorul. Cum trebuie înțeles, conferința universitară a lui Ovid Densusianu¹, va fi programul unei școli științifice de mare răsunet, ale cărei ecouri se vor resimți până în zilele noastre. Dar, ceea ce s-a observat mai puțin, mai exact ceea ce nu s-a observat de către nici un cercetător până acum, este faptul că lecția de deschidere a profesorului bucureștean fusese precedată de o altă intervenție a lui Densusianu, la fel de importantă sub raport științific și metodologic. Este vorba despre articolul publicat în „Vieața nouă”, cu titlul *Ce nu se înțelege la Academie și de alții*², în care Densusianu lua apărarea lui Duiliu Zamfirescu și unora dintre aprecierile sale expuse în discursul de recepție rostit la Academia Română, la 16/29 mai 1909, sub titlul *Poporanismul în literatură*³.

²⁴ Răspunsul d-lui B.P. Hasdeu, loc. cit., p. 163.

¹ Ovid Densusianu, *Folclorul. Cum trebuie înțeles*. Lecție de deschidere la Facultatea de Litere (9 noiembrie 1909). Publicată, pentru prima dată, în „Vieața nouă”, numerele 19 și 20 din noiembrie 1910.

² Ovid Densusianu, *Ce nu se înțelege la Academie și de alții (discursul d-lui Zamfirescu și răspunsul d-lui Maiorescu)*, în „Vieața nouă”, nr. 9, din 15 iunie 1909, p. 173-179.

³ Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*. Discurs rostit la 16/29 mai 1909 de... Cu un răspuns de Titu Maiorescu. Academia Română. Discursuri de recepțiune. XXXIII. București, 1909.

Îată un principal merit, și poate cel mai important, al discursului de recepție al lui Duiliu Zamfirescu, merit care ne-a determinat să-i acordăm atenția cuvenită în acest ciclu de expuneri consacrat prezenței ideilor despre folclor și etnografie în discursurile de recepție rostite la Academia Română.

Dar, după cum vom constata, discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu prezintă și alte zone de interes pentru folcloristică, pentru istoria culturii și a literaturii române. Le vom aminti pe rând, dar nu înainte de a face câteva referiri, necesare pentru înțelegerea contextului general și a celui particular, la povestea acestui discurs de recepție, căci, se știe foarte bine, fiecare discurs de recepție, rostit la Academia Română, își are povestea sa, una mai interesantă decât alta.

Cariera academică a lui Duiliu Zamfirescu a fost destul de agitată. Până să ajungă la înalta demnitate de vicepreședinte al Academiei Române, în 1918, Duiliu Zamfirescu a trebuit să aștepte mai bine de 5 ani în postura de candidat perpetuu pentru a fi ales membru corespondent. Între 1893 și 1898 a fost propus membru corespondent în mai multe rânduri și tot de atâtea ori candidatura sa a fost respinsă, alegerea fiind amânată, tergiversată, reprogramată, pe considerente procedurale sau de altă natură. Vădind o consecvență demnă de laudă, grupul junimist de la Academie, orchestrat de Titu Maiorescu, reușește, în cele din urmă, la 1/13 aprilie 1898, să impună alegerea lui Duiliu Zamfirescu ca membru corespondent la Secțiunea Literară⁴. Abia peste un deceniu, la 1/4 aprilie 1908, după întoarcerea definitivă în țară, Duiliu Zamfirescu va fi ales membru activ sau – cum i se zice acum – titular al Academiei Române, la aceeași Secțiune Literară⁵.

Duiliu Zamfirescu a fost ales membru activ în locul rămas vacant prin decesul, la 20 ianuarie 1908, al lui Dumitru Olănescu-Ascanio, poet, prozator și dramaturg, traducător din Horațiu și Victor Hugo, autor, între altele, și a unui amplu tratat de istorie a teatrului, în care teatrul popular se bucură de o atenție privilegiată. Pentru amatorii de curiozități mai amintim și faptul că, la rândul său, Olănescu-Ascanio fusese ales membru al Academiei Române în fotoliul rămas vacant al lui Vasile Alecsandri, membru fondator al Academiei. Iată, deci, că Duiliu era urmașul în linie dreaptă la Academie al lui Vasile Alecsandri, fapt ce va fi adesea remarcat și subliniat în discuțiile ce s-au purtat pe marginea discursului său de recepție, discurs în care, printre altele, Duiliu Zamfirescu pune sub semnul întrebării caracterul și valoarea științifică a colecției de poezii populare a bardului de la Mircești.

⁴ *Analele Academiei Române*, seria II, tomul XX (1897–1898), p. 135–136.

⁵ *Ibidem*, tomul XXX (1907–1908), p. 144.

Imediat după alegerea sa ca membru titular sau activ, cum i se spunea atunci, al Academiei Române, Duiliu Zamfirescu își anunță subiectul discursului de recepție: *Poporanismul în literatură*. Cu aceeași promptitudine Titu Maiorescu se oferă să răspundă lui Duiliu Zamfirescu. De acum începe povestea propriu-zisă a acestui discurs. Titu Maiorescu acceptă textul lui Zamfirescu, cerând mici modificări pe care autorul lui *Tănase Scatiu* le și efectuează. Când lucrurile păreau așezate, iată că Titu Maiorescu revine și cere alte modificări, de substanță de data aceasta, pe care Duiliu Zamfirescu le refuză.

Ruptura părea iminentă, Titu Maiorescu amenințând cu refuzul de a mai răspunde noului său coleg. Ceea ce ar fi însemnat un adevărat scandal. În cele din urmă se cade la învoială, cei doi preopinenți urmând să-și expună punctele de vedere așa cum și le-a formulat fiecare. Și astfel, pentru prima dată în istoria Academiei Române, vom asista la unul dintre momentele cele mai puțin previzibile. În aceeași ședință, sub cupola Academiei, are loc o confruntare deschisă, deosebit de dură, fără menajamente, între maestru și discipol, între generația relativ tânără pe care o reprezenta Duiliu Zamfirescu și generația lui Titu Maiorescu, a fondatorului direcției critice în cultura română. Se despărțeau astfel, în văzul lumii, ca să folosim o expresie de uz curent, nu numai două personalități remarcabile ale spiritului public, nu numai două generații, dar și două etape distincte în istoria culturii românești, a folcloristicii în particular. Se despărțea trecutul de prezent, cum atât de plastic se exprima Ioan Bianu într-o ocazie similară celei pe care o discutăm. Or această despărțire nu a fost deloc ușoară și nici acceptată cu resemnare. De aici și execuția sângeroasă, cum o caracteriza George Călinescu, pe care Titu Maiorescu i-o administrează lui Duiliu Zamfirescu în chiar înaintea forului academic al țării.

Însăși atmosfera în care a avut loc rostirea discursului de recepție a fost una mai puțin obișnuită în asemenea împrejurări.

Iată cum o descrie Titu Maiorescu în atât, acum, de cunoscutele sale *Însemnări zilnice*: „La 2 1/2 ore, când a început Duiliu Zamfirescu la Academie discursul său (poeziile rău cetite) de o oră (el în jachetă neagră, cu 3 trandafiri în butonieră) era îmbulzeală cum n-a mai fost în Academie. La sfârșitul arogantului discurs, aplauze destul de vii... Apoi 10 minute pauză, în care se simte că academicienii sunt indignați în contra atacurilor lui Duiliu contra poeziei populare, contra lui Alecsandri, Goga etc., iar publicul mirat că n-a vorbit de tema sa indicată: figura literară a lui Olănescu-Ascanio, în locul căruia a fost ales”⁶. Și acum urmează adnotările

⁶ Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, din 16/29 mai 1909; apud Mihai Gafița, *Duiliu Zamfirescu*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 602.

lui Maiorescu în legătură cu felul în care a fost primit răspunsul său: „Când am început să cetesc – notează Maiorescu – era atmosferă încărcată, la un citat din Alecsandri (prefața la colecția poeziilor) aplauze, la citirea poeziei *Șoimul și fraga*, salve de aplauze care nu mai încetau, la fraza despre apărarea lui Alecsandri – idem, despre creșterea rădăcinei plantate de el, idem – la sfârșit... nesfârșite. Succesul în contra neghiobiei lui Duiliu Zamfirescu era (aproape penibil de) mare”⁷.

Așadar tensiune maximă, care se va transfera imediat, cu intensitate sporită, în opinia publică prin coloanele aproape ale tuturor ziarelor și revistelor vremii. Încă din ziua următoare, cu rare excepții, toate publicațiile își concentrează atacurile împotriva lui Duiliu Zamfirescu și a discursului său⁸.

Ca să ne dăm seama de amploarea și durata acestei campanii reamintim că, de pildă, revista „Viața românească” – exponentă a poporanismului atacat de Duiliu Zamfirescu – a publicat nu mai puțin de 10 articole pe această temă, aria reproșurilor și învinuirilor mergând de la dezvăluirea unui pretins plăgiat până la negarea totală a talentului de scriitor al lui Duiliu Zamfirescu.

Această campanie a fost oarecum favorizată și de o mică stratagemă pusă la cale de partizanii lui Titu Maiorescu. În „Convorbiri literare” a fost publicat mai întâi răspunsul lui Titu Maiorescu⁹ și abia peste câteva luni, la insistențele lui Zamfirescu, și discursul acestuia¹⁰. Cele două discursuri – al lui Zamfirescu și al lui Maiorescu – au apărut împreună, așa cum era și firesc, abia peste un an, în seria „Discursuri de recepție” a Analelor Academiei Române. De atunci se perpetuează starea inițială. De regulă cele două intervenții academice se tipăresc separat, răspunsul lui Maiorescu având o difuzare incomparabil mai mare prin atât de dese sale reeditări¹¹. Lucrul nu a rămas fără urmări. Majoritatea criticilor au pornit întâi de la răspunsul lui Maiorescu, însușindu-și ideile și aprecierile maestrului, reluându-le, îngroșându-le, ducând exagerările până în pânzele albe.

⁷ *Ibidem*, p. 602–603.

⁸ În monografia deja citată, Mihai Gafița face un inventar exhaustiv și prezintă pe larg diferitele poziții luate în presa vremii față de discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu.

⁹ Titu Maiorescu, *Răspuns la discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu*, în „Convorbiri literare”, XLIII (1909), nr. 7, iulie, p. 716–727.

¹⁰ Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*. Discurs rostit la Academie la 16(29) mai 1909, în „Convorbiri literare”, XLIII (1909), nr. 10, octombrie, p. 1084–1095; nr. 11, noiembrie, p. 1202–1210.

¹¹ În volumele purtând semnătura lui Titu Maiorescu, răspunsul la discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu are un titlu autonom: *În chestiunea poeziei populare. Răspuns la discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu rostit la Academia Română la 16 mai 1909*.

Este tocmai ceea ce constata și Ovid Densusianu, care făcea această observație de bun simț: „A trecut abia o zi de la rostirea discursului și ziare după ziare au început să atace pe d. Duiliu Zamfirescu, dar cum? Fără să înțeleagă rostul discursului, interpretând greșit unele afirmațiuni, am văzut pe x și y spunând că noul intrat în Academie a voit să conteste orice simț poetic poporului nostru, să înjosească pe Alecsandri etc. Și că bine a făcut d. Maiorescu când s-a ridicat în contra acestei apostazii. Dacă acești x-i stătuse prea departe cu urechile ori cu mintea de cel care vorbise, ar fi trebuit să aștepte tipărirea discursului, să-l cetească cu luare aminte și să fi văzut atunci că nu-ți este iertat să critici pe cineva până nu știi și n-ai înțeles tot ce a spus. E curioasă și această grabă – încheie Densusianu – cu care se dau verdicte la noi, și n-ar trebui să se încheie odată cu această școală de pervertire a spiritului public pe care o alimentează cu deosebire presa zilnică?”¹².

În fond, furtuna a fost dezlănțuită chiar de autorul *Vieții la țară*. Duiliu Zamfirescu a făcut eroarea de a pune dintr-o dată la îndoială câteva dintre valorile culturii naționale, socotite intangibile. A te atinge într-un fel oarecare de ele însemna un sacrilegiu. Și îndrăzneala trebuia pedepsită cu toată rigoarea chiar dacă, în focul polemicii, argumentele cu caracter științific erau înlocuite de apeluri la stări emoționale, la sentimente ce vizau patriotismul, respectul pentru capacitatea creatoare a poporului român ș.a.m.d.

Astfel, Duiliu Zamfirescu și-a îngăduit să comenteze și să pună la îndoială adevărul conținut în afirmația lui Alecsandri potrivit căreia „Românul e născut poet”; a susținut că Alecsandri a fost un rău culegător de folclor, că a intervenit în textele folclorice dându-le alte sensuri decât cele originale; a atras atenția că *Miorița*, ca stare de spirit, nu este reprezentativă pentru caracterul poporului român; a susținut, în sfârșit, că nici Slavici, Popovici-Bănățeanul sau Octavian Goga nu au reușit, în operele lor, să aducă și să creioneze personaje vii, în mișcare, din realitatea românească. Or, în acest punct, aprecierile lui Zamfirescu erau contrare celor ale lui Titu Maiorescu. Mai mult, tocmai aceștia erau scriitorii pe care Titu Maiorescu îi promovase cu mai multă consecvență și căldură în îndelunga sa carieră de critic literar și de mentor al direcției pe care a inaugurat-o și a impus-o în cultura română. Titu Maiorescu se simte vizat direct și nu pregetă să-i atragă lui Duiliu Zamfirescu atenția asupra acestui

¹² Ovid Densusianu, *Ce nu se înțelege la Academie și de alții. Discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu și răspunsul d-lui Maiorescu*, în Ovid Densusianu, *Opere*. VI. Ediție critică de B. Cazacu, Ioan Șerb și Florica Șerb. *Teorie, estetică, istorie și critică literară. Publicistică*. Note și comentarii de Ioan Șerb și Florica Șerb. București, Editura Minerva, 1985, p. 355.

semn de întrebare. Iată ce îi scrie el lui Zamfirescu la 6 aprilie 1909, cu o lună și jumătate înainte de momentul solemn al rostirii discursului de recepție: „[...] toată teoria D-tale literară, afirmarea de la început că poezia populară «ca produs estetic nici nu există la națiunile civilizate», părerea filozofică despre timp și spațiu, împotrivirea în contra poeziilor lui Goga și nuvelor lui Popovici-Bănățeanul etc. sunt diametral opuse nu numai convingerilor mele *in petto*, ci *scrierilor* mele de vr-o 40 de ani încoace, începând cu lauda lui Alecsandri pentru adunarea poeziilor populare (1867), continuând cu aprobarea romanului popular de felul lui Slavici (1882), cu recunoașterea fără rezervă a lui Popovici-Bănățeanul (1895), cu relevarea poeziei populare ca rădăcina poeziei mai înalte (articolul despre poetul dialectal Victor Vlad, 1898), toate aceste publicate în «Convorbiri literare». și încheând cu propunerea de premiere a poeziilor lui Goga, publicată în *Analele Academiei*”¹³.

Trebuie să recunoaștem că Titu Maiorescu era pus într-o situație mai mult decât delicată. Și unde? În chiar incinta Academiei Române, unde Titu Maiorescu activa de la 1867, într-o adunare publică solemnă onorată de o participare mai mult decât selectă și numeroasă. De aici și duritatea răspunsului, execuția fără menajamente. Este drept că, pentru a-și apăra punctele de vedere, fiecare dintre interlocutori exagerează, aduc argumente care nu se susțin științific, atacă cu garda deschisă. De aici și partizanatul excesiv, învinuirile, și de o parte și de alta, fără acoperire în textele expuse.

De fapt, la o analiză cât de cât obiectivă, lucrurile par ceva mai simple și pot fi explicate printr-o altă prismă. Duiliu Zamfirescu afirma că, la 1909, a sosit momentul să se renunțe la unele concepte și interpretări proprii celei de a doua jumătăți a veacului al XIX-lea, pentru a urni literatura română din impasul și conul de umbră în care intrase. La rândul său, Titu Maiorescu nu era încă pregătit să accepte că sosise momentul să cedeze bagheta dirijorală noii generații. De aici conflictul, de aici înrâncenarea de care am vorbit. Cele două discursuri, al lui Duiliu Zamfirescu și al lui Titu Maiorescu, rostite în aceeași zi și în aceeași incintă, sunt produsul a două concepții, a două direcții și orientări în cultura română: una, cea a lui Titu Maiorescu, care, după ce își făcuse datoria cu prisosință își încheia menirea; cealaltă, promovată cu atâta curaj de Duiliu Zamfirescu, era chemată să aducă o nouă orientare, să deschidă noi porți dezvoltării viitoare a literaturii române. Titu Maiorescu pledează pentru ceea ce a fost, Duiliu Zamfirescu pentru ceea ce este și trebuia să fie.

¹³ *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884-1913)*. Cu un cuvânt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, București, Fundația pentru Literatură și Artă, „Regele Carol II”, 1937, p. 359.

În folcloristică, fenomenul este mult mai ușor sesizabil, mai evident.

În articolul consacrat discursului de recepție al lui Duiliu Zamfirescu și răspunsului lui Titu Maiorescu, articol pe care l-am invocat la începutul expunerii noastre, Ovid Densusianu făcea o serie de precizări teoretice și metodologice extrem de importante. Faptul că cele două intervenții academice au oferit lui Densusianu prilejul de a expune unele dintre considerațiile ce vor sta la baza folcloristicii științifice moderne își are însemnătatea sa și trebuie evaluat ca atare. De asemenea, trebuie evaluată ca atare, dacă nu influența nemijlocită, cel puțin imboldul ce a venit de la această dezbateră în conturarea programului școlii folcloristice de la București, creionat de Ovid Densusianu în lecția sa de deschidere din 9 noiembrie 1909.

Mai mult chiar, nu trebuie să trecem cu vederea nici studiile fundamentale ale lui Dumitru Caracostea consacrate *Mioriței*, studii care, în mod aproape sigur, își au punctul de pornire în susținerile lui Duiliu Zamfirescu. În sfârșit, aproape fiecare dintre afirmațiile lui Duiliu Zamfirescu a făcut obiectul unor cercetări minuțioase, multe dintre ele dovedindu-se precis intuite. Astfel, putem conchide că discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu, replica atât de extinsă pe care i-a dat-o Titu Maiorescu și, mai ales, îndelunga și susținută polemică purtată până în zilele noastre au avut un rol hotărâtor în dezvoltarea folcloristicii, în cristalizarea școlii științifice moderne de cercetare și interpretare a culturii tradiționale românești.

Că specialiștii în istoria folcloristicii nu au sesizat și nu au reținut aceste merite, această contribuție de excepție a lui Duiliu Zamfirescu, aceasta este o altă chestiune.

Reconsiderarea contribuției lui Duiliu Zamfirescu la dezvoltarea folcloristicii românești este o operațiune deosebit de dificilă, datorită, mai ales, prejudecăților care-i înconjoară opera și personalitatea. Nume mari din istoria literaturii și folcloristicii i-au negat, i-au ironizat, i-au blamat și etichetat în fel și chip această contribuție. Dar, avându-l de partea sa pe Ovid Densusianu, pe Dumitru Caracostea și încă alte câteva nume de prestigiu, cercetătorul va trebui să găsească argumentele convingătoare în sprijinul acestei necesare reconsiderări.

Lucrurile se complică însă și mai mult atunci când, studiind lista discursurilor de recepție rostite la Academia Română, vom constata că Barbu Delavrancea, de pildă, sau Mihail Sadoveanu, chiar Simion Mehedinți, Lucian Blaga și Liviu Rebreanu își vor construi propriile lor discursuri de recepție având ca punct de pornire și dând replică uneia sau alteia dintre afirmațiile lui Duiliu Zamfirescu. Ceea ce dovedește nu numai dificultatea reconsiderării de care vorbeam, dar și pe aceea a unei analize globale, cuprinzătoare, fără prejudecăți, fără părtinire, fără înclinarea

balanței în favoarea unuia sau altuia dintre atât de prestigioși participanți, pe durata a trei decenii, la cea mai lungă și mai profitabilă dezbatere în jurul unora dintre problemele fundamentale ale folclorului și etnografiei românești, cu ecouri prelungite, așa cum spuneam, până în zilele noastre.

Specialiștii s-au ferit să-l considere pe Duiliu Zamfirescu folclorist, fapt pentru care nici discursului său de recepție, nici altora dintre intervențiile sale la Academie în probleme de interes ale folclorului românesc nu li s-a acordat atenția ce li se cuvenea. Este adevărat, multe dintre afirmațiile sale sunt exagerate, iar altele nu au rigoarea și temeinicia științifică necesare. Pentru a combate nerelevanța variantei Alecsandri a *Mioriței* a apelat, de pildă, la un text contrafăcut de Gheorghe Cătană, dar dacă stăm să ne gândim bine, dincolo de această deficiență în alegerea exemplului, Duiliu Zamfirescu avea dreptate.

Din motive bine determinate, nu numai explicabile, dar chiar necesare și obligatorii pentru vremea respectivă, Alecsandri a intervenit uneori până la contrafacere în textele folclorice tipărite. Duiliu Zamfirescu nu punea la îndoială meritele în epoca respectivă ale lui Alecsandri. Susținea doar că, la 1909, metoda aplicată și practică de Alecsandri nu-și mai are justificare, devine păgubitoare chiar. Teză cu care și atunci, ca și acum, toată lumea a fost și este de acord.

În același fel trebuie văzută și o altă afirmație a lui Duiliu Zamfirescu, generatoare și ea de interpretări dintre cele mai violente din partea celor care s-au ridicat împotriva sa.

După cum bine știm, în prefața volumului de balade sau cântece bătrânești, publicat în 1852, Alecsandri declama cu emfaz: „Românul e născut poet“. Această idee bine intenționată și cu rosturile sale bine definite în epocă, a fost reluată, exacerbată, astfel încât s-a ajuns la o denaturare a sensului inițial. „Această zicătoare sentențioasă – notează Duiliu Zamfirescu – a fost mângâierea multor mediocrități și nu s-ar cuveni să ne oprim la dânsa, dacă n-ar constitui afirmarea solemnă a unei inexactități. Românul, ca popor, nu e nici mai mult nici mai puțin poet decât alt popor“. Dar, ceea ce a nu a spus niciodată Alecsandri, ceea ce nu a știut Duiliu Zamfirescu și n-au văzut nici observatorii săi, inclusiv folcloriștii, este următorul fapt.

În folcloristica internațională abia născândă sintagma devenise deja un loc comun, astel că, la un moment dat, folcloristul german Steinthal, folosind o formulare des întâlnită, afirma: „Există o poezie populară pe care poporul a făcut-o. Poporul este poet“¹⁴. Alecsandri n-a făcut altceva decât să locali-

¹⁴ Apud. Gh. Vrabie, *Folklorul. Obiect, principii, metodă*. Cercul de studii folklorice. 1, București, 1947, p. 12.

zeze un concept cu circulație internațională, aliniindu-se astfel curentului general european. La data punerii lui în circuitul românesc, conceptul a avut un rol cultural însemnat, dar, cu trecerea timpului, a devenit depășit și, pentru a nu produce urmări ca cele semnalate de Duiliu Zamfirescu, trebuia abandonat. Timpul optim al acestui abandon trecuse de mult, astfel că atât îngrijorarea, cât și reacția fermă a lui Duiliu Zamfirescu erau justificate.

Am dat numai câteva exemple. Numărul lor s-ar putea înmulți. Toate ne vor duce la concluzia că discursul de recepție rostit de Duiliu Zamfirescu la Academia Română, dincolo de unele exagerări și inexactități, a avut un rol stimulator pentru întreaga mișcare culturală de la începutul secolului XX.

FOLCLORUL ÎN „REVISTA FUNDAȚIILOR REGALE“

PETRE FLOREA

O publicație de mare prestigiu a culturii românești din prima jumătate a acestui veac a fost, fără îndoială, „Revista Fundațiilor Regale“, care a ființat în perioada 1934–1947 (până în 1945 subintitulându-se „Revistă lunară de literatură, artă și cultură națională“, iar din acest an până la încetarea apariției „Literatură, artă, cultură, critică generală“).

Prestigiul i-a fost conferit atât de personalitățile ce au condus-o (Paul Zarifopol, Camil Petrescu, Radu Cioculescu, D. Caracostea, Ovidiu Papadima, Al. Rosetti și Corin Eugen Grosu – enumerarea s-a făcut în ordinea cronologică a responsabilității lor), cât mai ales de autorii publicației. Aproape că nu există nume reprezentativ al literaturii sau din alte domenii ale cunoașterii care să nu fi colaborat la revista menționată: în poezie, personalitățile cunoscute: Tudor Arghezi (chiar de la primul număr), G. Bacovia, Lucian Blaga, Ion Barbu, Ion Pillat, V. Voiculescu, dar și toată pleiada de autori care au adus un suflu nou și o mare diversitate de abordări în lirica vremii: Camil Baltazar, Maria Banuș, Emil Botta, Ion Caraion, Mihail Celarianu, Aron Cotruș, N. Davidescu, Emil Giurgiuca, Radu Gyr, Zaharia Stancu, D. Stelaru etc.; în proză – Felix Aderca, Gh. Brăescu, Lucia Demetrius, colonelul Grigore Lăcusteanu, Victor Papilian etc.; în istoria și critica literară sau de artă – G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Petru Comarnescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Mihail Sebastian etc.; în filosofie – Mircea Eliade, Anton Dimitriu, Ioan D. Gherea, Ștefan Lupașcu, P.P. Negulescu, C. Noica, Ioan Petrovici, C. Rădulescu-Motru etc.; în istorie – C.C. Giurescu, Andrei Oțetea, P.P. Panaitescu, Victor Slăvescu etc. O largă deschidere a avut revista către tineri. Aici au găsit un generos și ospitalier spațiu publicistic mulți dintre cei care vor deveni în anii noștri, alături de cei citați deja, nume de autoritate: Augustin Z.N. Pop, I.C. Chițimia, Cornelia Bodea, V. Mîhiordea, Gh. Pavelescu.

Dovadă că revista a fost simțită așa, adică de mare autoritate în epocă, este și faptul că i s-a consacrat o monografie (Mioara Apolzan, *Aspecte de istorie literară. Destinul unei publicații: FRF*. București, 1983) chiar în anii în care nu era bine privită de oficialitatea politică. Pentru că, trebuie să o spunem clar, „Revista Fundațiilor Regale” a fost în anii comunismului o publicație mult timp (aproape cincizeci de ani) interzisă consultării, valorificării complete. Cauza? „De la început ea a avut un statut aparte față de restul periodicelor interbelice, fiind patronată și finanțată de Casa regală”.

Recent (1995), conținutul prestigioasei publicații a fost redat exploatării științifice prin editarea de către Biblioteca Centrală Universitară din București a volumului *Revista Fundațiilor Regale. Indice bibliografic adnotat* (XX + 293 p., ISBN 973-95464-3-9), lucrare elaborată de Rodica Calcan și Horia Florian Popescu, având colaboratori pe Veronica Tănăsescu, Nicoleta Suceveanu, Georgeta Dragoman și Georgeta Stoia, sub coordonarea Ancăi Podgoreanu.

Cartea este structurată în șase capitole: I. *Istoricul Fundației și al revistei* (p. 1–2); II. *Domenii ale cunoașterii* (p. 3–218), cuprinzând referințe de și despre literatură, folclor, lingvistică–stilistică, artă (estetică, arte plastice, arhitectură, teatru, film, muzică, coregrafie), filosofie, sociologie, etică, psihologie, religie, istorie, arheologie, antropologie, numismatică, științe economice, demografie, științe juridice, matematică, fizică, astronomie, chimie, biologie, medicină, geologie–geografie, zoologie, agronomie, medicină veterinară și cultură (filosofia culturii, educație–învățământ, biblioteconomie–biblioteci, sport); III. *Correspondență. Documente* (p. 219–221); IV. *Diverse* (p. 222–238); V. *Revista revistelor* (p. 239–249) și VI. *Ilustrații* (p. 249–254). În total 3 962 de poziții bibliografice, care, fără îndoială, dau cu prisosință măsura varietății temelor abordate de revistă. Aceste șase capitole sunt precedate de șapte texte-program din perioada 1934–1945, grupate sub titlul *În loc de cuvânt înainte* (p. XIII–XVII) și de *Nota redacției* (p. XIX–XX), urmate fiind de un foarte necesar *Indice general de nume proprii* (p. 255–293), alcătuit de Daniela Dumitrescu, Anca Fezi și Carmen Goață.

Este, după cum se poate observa, un instrument de lucru de neînlocuit în cercetarea vieții cultural-științifice a epocii, gen de lucrări de care, din păcate, dispunem în prea mică măsură față de „cererea de consum” ce se manifestă din partea oricui se ocupă cât de cât cu investigarea sub varii aspecte a creației românești. Și prin apariția acestui volum, Biblioteca Centrală Universitară din București, care are o apreciabilă experiență în

redactarea unor astfel de bibliografii, dă o probă de înalt profesionalism și de racordare la stringențele cercetării științifice românești.

Indicele acesta adnotat al „Revistei Fundațiilor Regale” ne relevă, și în ceea ce privește creația populară propriu-zisă, și în exegezele asupra acestui aspect al spiritualității umane, că publicația bibliografiată cu atâta acribie științifică a strâns în paginile sale destul de multe texte folclorice autentice, precum și studii și recenzii vizând domeniul. În lucrarea amintită, folclorului îi este dedicată în mod special subdiviziunea 2 (p. 104-107, pozițiile 1539-1598) a capitolului II, *Domenii ale cunoașterii*. Sunt aici semnalate cele patru balade populare românești culese de Ovidiu Bîrlea în județul Argeș: *Radu Anghel, Codin, Corbea și Focul de la Costești* (din nr. 6/1941 al revistei), câteva texte, precedate de o introducere, culese de Anton Golopenția și Ion Apostol în regiunea Voskresensk (Ucraina): *Conocărie, Iertăciune*, două hăituri, trei colinde (*Colind de maică și fecior, Colind de fată și flăcău, Colind de acasă*), un bocet și două descântece (*Descântec de deochi și Descântec de deochi pentru vaci*), din nr. 9/1942 și două variante timocene ale *Mioriței*, una, *Miorița din Timoc*, culeasă de D. Caracostea în comuna Curcani – Ilfov „din tabăra de prizonieri români din Timoc” (nr. 4/1941), cealaltă, *Strinu*, „din colecția Cristea Sandu Timoc, auzită de la Sâma Prunaru din com. Alexandrovăț, jud. Craina” (nr. 12/1943).

Ca articole, în ordinea alfabetică a autorilor, sunt consemnate contribuțiile lui Tudor Arghezi (*Frumuseți românești*, despre oglindirea peisajului românesc în scrierile populare, nr. 2/1945), Tancred Bănățeanu („*Erlkönig*” în folclorul român, despre asemănarea între balada românească *Craiul Zefiru* și *Erlkönig* a lui Goethe, nr. 4/1944), Ovidiu Bîrlea (*Procesul de creație al baladei populare române*, nr. 6/1941), Ernest Bernea (*Datină și obicei*, capitol din lucrarea *Civilizația română satească*, nr. 4/1942), D. Caracostea (*Sentimentul creației și mistica morții*, studiu despre răspândirea geografică, morfologia motivului mioritic și esența lui artistică, nr. 6/1941; *Ce ne este cântecul poporan*, nr. 10/1941; *Mit și creativitate*, nr. 10/1941; *Creativitatea eminesciană*, despre conflictul femeie-zeu în mit și la Eminescu, nr. 3/1942; *Un diptic folcloric: Alecsandri – Odobescu*, nr. 6/1942; *O frescă folclorică*, istoricul *Mioriței* văzut din punct de vedere literar și filosofic, nr. 1, 2 și 3/1943; *Balada zisă istorică*, nr. 4 și 5/1943; *Morfologia baladei poporane*, nr. 9/1943; *Caracterologie românească*, nr. 4/1944), Petru Comarnescu (*Valorificarea artei noastre populare*, nr. 6/1947), Cornelii Crăciun (*Balada bănățeană în studiul domnului Lucian Costin*, nr. 12/1941), G. Dăianu (*De la haiduc la cântăreț*, despre prelucrarea temei folclorice *Pintea* în poezia lui Șt. O. Iosif, nr. 8/1943), Al. Dima (*Considerațiuni asupra formei în arta populară*, nr. 10/1938; *Definiția*

artei populare – noi precizări, nr. 2/1942; *Asupra caracterului folcloric al lui „Dănilă Prepeleac“*, nr. 7/1942), Mircea Eliade (*Muzeul Satului românesc*, nr. 7/1936; *Folclorul ca element de cunoaștere*, nr. 4/1937; *Ierburile de sub cruce...*, nr. 11/1939), Maria Golescu (*Colindul cerbului*, nr. 6/1938), Artur Gorovei (*Elementul popular în literatura cultă*, nr. 2/1936; *Persistențe păgânești în datinele noastre*, nr. 1/1937; *Dragostea în poezia populară*, nr. 8/1939), Al. Husar (*În jurul unei variante a Mioriței*, nr. 6/1943), Petru Iroaie (*Energie și vitalitate românească*, despre creația populară ca dovadă a optimismului românului de-a lungul întregii sale istorii, nr. 8 și 9/1941), Constantin Kirițescu (*Specificul românesc și arta mișcării. Izvoare tradiționale cu privire la educația fizică în România*, nr. 2/1943), George D. Loghin (*Elemente folclorice în „Făt-Frumos din lacrimă“*, nr. 12/1943), D. Al. Nanu (*Războiul de azi în poezia populară de pe valea Argeșului*, nr. 12/1942; *Înțelesul colindelor*, nr. 6/1944; *Umorul în colindele noastre*, nr. 7/1944), Teodor Onișor (*Cercul de studii etnografice*, nr. 6/1942), Ovidiu Papadima (*Din viziunea folclorică: destinul*, nr. 3/1938; *Între istorie și folclor*, nr. 10/1943; *G. Dem. Teodorescu*, nr. 5/1944), C. Racoviță (*Activitatea d-lui Dan Simonescu, în problema specificului național*, nr. 7/1941), Emil Riegler (*Dunăre, Dunăre!*, fluviul oglindit în literatura populară de-a lungul timpului, nr. 4/1934), Vladimir Streinu (*Versul popular și versul liber*, nr. 1/1947), Ion Radu Tomoiagă (*Divagații în marginea Mioriței*, nr. 7/1937), precum și cele nesemnate: *Colindând după steaua transilvană* (nr. 4/1942), *Din aspectele folclorului ardelean* (nr. 4/1942), *Doina singuraticului* (nr. 3/1941), *Elementul creștin în colinde* (nr. 3/1942), *Folclor semnificativ*, despre datinile peștitului și vrăjile ce preced ceremonia cununiei (nr. 11/1940), *Folclor timocean* (nr. 3/1941), *Iovan Iorgovan* (nr. 7/1942), *Meritul de căpetenie al „Daciei literare“* (nr. 10/1940), *Miorița, bocet basarabean* (nr. 12/1942), *O publicație etnografică* (nr. 3/1941) și *Un muzicolog german despre doinele și cântecele noastre* (nr. 1/1942).

Aceste articole sunt completate de recenziile semnate de Emanoil Bucuța la volumul lui Ion Aurel Candrea, *Folclorul medical român contemporan*, sub titlul *Cartea leacurilor* (nr. 8/1944), de Petru Comarnescu la cartea lui Constantin Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine – la Mioritza* (Genève, 1946), sub titlul *Pozitivizarea Mioriței* (nr. 6/1947), de Al. Dima la *Jocul copiilor și tradiția populară* de Karl Haiding (nr. 1/1941), de Maria Golescu la *Comentarii la legenda Meșterului Manole* (1943) de Mircea Eliade, sub titlul *Cine are dreptate, etnografia sau istoria?* (nr. 4/1994), de Elena Isacu la *Bătrânii din Coveiu* de P. Nicolescu-Coveiu (nr. 12/1943), de Melania Livadă la volumul semnalat mai sus al lui Mircea Eliade și la acela de L. Blaga, *Despre permanența preistoriei*, sub titlul *Probleme de filosofie*

a culturii folclorice (nr. 2/1944), de Vasile Netea la culegerea de hore și chiuțuri *De pe Mureș și Câmpie* a lui Emil Hațieganu, apărută în ziarul „Tribuna Ardealului” (nr. 4/1941), de Augustin Z. N. Pop la cartea lui George Baiculescu, *Activitatea folclorică a lui Nicolae Filimon* (nr. 5/1944) și la cea a lui Traian Cantemir *Reflexe folclorice în poezia lui Șt. O. Iosif* (nr. 7/1944) și de cele două nesemnate, intitulate, prima *Eposul hușulilor* (din nr. 5/1940) la cartea lui P. Caraman *Fresca hușulă*, și a doua, *O analiză a lucrării d-lui Matthias Friedwagner despre cântecele populare din Bucovina* (din nr. 1/1942).

Referitor la folclorul străin, „Revista Fundațiilor Regale” a inclus în paginile sale articolele lui D. Caracostea *Material sud-est european și formă românească. Meșterul Manole*, despre balada popoarelor din Balcani a jertfei zidirii (nr. 12/1942), *Metoda identificării istorice în folclor*, „studiu de folclor comparat” (nr. 6/1943), *Balada crivățului*, despre originea istorică a baladei *Împăratul Salabegu* (nr. 8/1943), *Clasicismul stilisticii poporane*, „studiu de folclor comparat” (nr. 10 și 11/1943), Gabriel Negry, *Folclorul croat la muzeul etnografic din Zagreb* (nr. 8/1943), Ovidiu Drimba, *În amintirea lui J.G. Frazer* (nr. 8/1944) și Al. Dima Michael, *Haberlandt* (nr. 1/1941), precum și următoarele nesemnate: *Atitudinea omului nordic față de moarte*, în concepția cercetătorului folclorist Karl von Spiess (nr. 7/1944), *Cântecul popular al vremii*, despre cântecul popular german contemporan, cu referiri speciale la cântecul ostășesc (nr. 10/1940), *Cântecul și dansul*, despre originile cântecului și dansului popular francez (nr. 5/1941), *Culegerea și studiul cântecului popular*, în Germania (nr. 11/1940), *Iraționalismul folklorului burghez contemporan* (sic! – nota noastră, nr. 2/1947) și *Sensul etnografiei* (nr. 5/1941), plus recenzia lui Caius Jiga la volumul lui I. Vranoussis *Diferențieri etnografice în Epir* (nr. 11/1941).

Dar nu numai atât. Citind cu atenție indexul bibliografic publicat de Biblioteca Centrală Universitară din București aflăm încă și alte contribuții la cercetarea fenomenului folcloric. Și pe acestea le redăm în întregime în continuare:

– la poziția 915, Al. Iordan, *Voievozi români în balade bulgărești* (nr. 12/1941) – „importanța creației populare naționale sau a popoarelor vecine, exemplificată prin redarea traducerii unei balade bulgărești, intitulată *Radu Beg. Mircea Voievod și țarul Șisman*, în care apar ca personaje Dan Basarab și Mircea cel Mare”;

– la poziția 1609, Maria Golescu, *Paralelism* (nr. 4/1944) „între transcrierea formei literare a cuvintelor din textele vechi și copierea motivelor figurale adoptate în arta populară”;

- la poziția 1616, *Limba valorificată folcloric și rasial* (nr. 4/1943), nesemnat;
- la poziția 1618, *Obiceiul orașilor* (nr. 3/1940), nesemnat;
- la poziția 1657, Al. Dima, *Arta populară și valoarea estetică* (nr. 12/1937);
- la poziția 1672, D.I. Suchianu, *Estetica Mioriței* (nr. 9/1936);
- la poziția 1675, Vintilă Teodorescu, *Comentarii pe marginea tradiției* (nr. 12/1942);
- la poziția 1719, Ion Frunzetti, *Motive originar naturaliste în geometrismul artei decorative populare românești* (nr. 8/1943), „studiu de artă populară“;
- la poziția 1722, *Icoanele pe sticlă din Transilvania* (nr. 2/1943), nesemnat;
- la poziția 1741, Gheorghe Pavelescu, *Pictura pe sticlă la români* (nr. 3/1945);
- la poziția 1780, recenzia Mariei Goleescu *Între broderiile țărănești și ceramica preistorică* (nr. 6/1943) la volumul Elisei I. Brătianu *Album de cusături românești*, apărut în 1943;
- la poziția 1808, cronică de George Oprescu *Arta țărânului român la Zürich* (nr. 1/1944) pe marginea expoziției din orașul elvețian;
- la poziția 2001, Béla Bartok, *Muzica populară și însemnătatea ei pentru compoziția modernă* (nr. 6/1934);
- la poziția 2028, Emil Riegler, *Cor și cântec românesc* (nr. 8/1934), despre „tradițiile cântecului țărănesc în România și evoluția cântecului popular“;
- la poziția 2044, recenzia lui Caius Jiga asupra *Studiului d-lui Gottlieb Brandsch despre muzica populară românească* (nr. 7/1941);
- la poziția 2218, recenzia lui Mircea Eliade *Controverse și studii istoric-religioase* (nr. 5/1937) la volumele: G. Simpson Marr, *Sex in Religion* (1936) și Hilda M. Pansome, *The Sacred Bel in ancient times and folklore* (1937);
- la poziția 2279, articolul *Etnografia românească în Ardeal* (nr. 2/1940), nesemnat;
- la poziția 2319, recenzia lui Anton Golopenția la monografiile *Nerej, un village d'un région archaïque* și *Clopotiva, un sat din Hațeg* (nr. 7/1940);
- la poziția 2373, Ernest Bernea, *Timpul la țărânul român* (nr. 12/1940), „contribuție la problema timpului în religie și magie“;
- la poziția 2374, Emanoil Bucuța, *Un sat din Ardeal: Dăișoara* (nr. 4/1945), „sărbătoarea Sfintei Maria Mari“;

– la poziția 2383, Mircea Eliade, *Demonologie indiană și o legendă românească* (nr. 12/1937), „legenda Avestiței, aripa Satanei – demonul feminin răpitor de copii și a Sfântului Sisinie (Sisoe), sfântul care biruie în luptă“;

– la poziția 2402, Nicolae Petrescu, *Religia primitivilor* (nr. 8/1940), „studiu asupra vieții religioase a oamenilor primitivi“;

– la poziția 2973, Al. Tzigara-Samurcaș, *Vechimea portului țărănesc* (nr. 2/1945), note pe marginea rezultatelor săpăturilor arheologice din august 1942 de la Grindul Tomii, jud. Dolj, pe malul bălții Cârna;

– la poziția 2981, recenzia Mariei Golescu la *Numismatique et Folklore* de V. Laurent (nr. 12/1943);

– la poziția 3122, Valeriu Butură, „*Iarba codrului*“ (nr. 2/1945), „însemnări etnobotanice din zona Țara Oltului“;

– la poziția 3569, D. Kemenov la *Muzeul Satului* (nr. 1/1945), nesemnat, „vizita reprezentantului cultural al U.R.S.S., Kemenov, la Muzeul Satului, însoțit fiind de Juvcentiew, specialist în folclor, și impresiile acestora menționate în cartea vizitatorilor muzeului“;

– la poziția 3729, *O revistă de folclor* (nr. 9/1940), nesemnat, prezentarea numerelor 3, 4, 5 și 6 din 1940 ale revistei „Izvorășul“.

În cuprinsul „Revistei Fundațiilor Regale“ sunt incluse și ilustrații reprezentând, în ceea ce privește folclorul, icoane pe sticlă (nr. 1/1945), costume și obiecte de podoabă sau de uz casnic (nr. 11/1944, 1/1945).

Mi s-a părut a fi utilă reproducerea tuturor acestor titluri spre a oferi în toată complexitatea ei imaginea preocupării pentru folclor a publicației. Numai și prin această enumerare observăm contribuția notabilă a „Revistei Fundațiilor Regale“ în valorificarea și exegeza creației populare românești și străine ca parte esențială a culturii și civilizației românești.

CÂNTECUL POPULAR DIN ZONA SĂRMAȘ ÎN CONTEXTUL FOLCLORULUI ROMÂNESC

EUGEN SANDU

Cercetarea nemijlocită pe teren a culturii populare favorizează atât surprinderea vieții folclorice contemporane în desfășurarea sa firească, uneori chiar în cadrul funcțional direct, cât și culegerea creațiilor artistice aparținând unor categorii sau stiluri evolutive și zonale diferite.

Chiar în condițiile extinderii cercetării nemijlocite, ca primă etapă a investigației folclorice, unele ținuturi nu s-au reliefat până acum prin prestanța unei creații orale de valoare inedită în contextul mai larg al culturii noastre populare. Este și situația Câmpiei Transilvaniei, unde culegătorii de folclor au insistat mai puțin, neconsiderând-o la fel de interesantă, așa cum au fost considerate, de pildă, Bihorul, Banatul, Hunedoara, Maramureșul, Năsăudul, Gorjul, Muscelul, Vrancea, Bucovina etc. Dar existența acestor graiuri, cu „centrele lor de intensitate”, cum se exprima Ilarion Cocișiu, nu înseamnă că în celelalte ținuturi nu se desfășura și nu se desfășoară, uneori și astăzi, prin manifestări riguroase, o viață folclorică tradițională autentică și bogată.

O cercetare efectuată în perioada 7–20 iulie 1994, în zona Sărmaș, ne-a prilejuit culegerea unui material sonor și informativ de mare valoare documentară, mai ales prin prezența unor „arhaisme” și a unor particularități distincte în creația orală din partea locului.

Tot ceea ce am cules atunci ne face să ne imaginăm amploarea și varietatea în care se desfășurau cândva asemenea manifestări ale spiritualetății românești tradiționale.

Din repertoriul obiceiurilor de peste an am întâlnit, în toate satele investigate, colindul; aproape toți informatorii ne-au reprodus colindele *Miorița* și *Mă luai, luai*, ce reprezintă peste tot același tip poetico-muzical, preluat și în muzica savantă prin prelucrarea compozitului Tudor Jarda.

Cu totul inedită apare aici preluarea, în tematica acestei categorii, a motivului „șarpelui”; un astfel de colind, într-o cântare antifonică, l-am descoperit în satul Vișinelu: *Pe marginea drumului / Este raza soarelui / Da' nu-i raza soarelui / Îs ochiți' șarpelui*.

În poezia aceluiași gen răzbat și alte subiecte de baladă (*Pintea Hățăganul*) sau pe tema războiului, ceea ce înseamnă că, în cadrul repertoriului general, colindul ocupă un loc privilegiat.

Am sesizat, de asemenea, prezența a două stiluri evolutive ale acestei categorii, ce se disting mai ales prin ritm: giusto-silabic, la stilul vechi, și o tendință către rubato, la stilul mai recent. Diferențele constau însă și în ceea ce privește materialul sonor și evoluția melodică: la colindul vechi predomină penta- și hexacordul, pentru ca la cel mai nou să-și facă apariția și unele relații tonale cum ar fi, de exemplu, sensibila în registrul grav.

Dintre celelalte obiceiuri de iarnă care includ o muzică rituală menționăm *turca*, practică în prezent de către copii, pe o melodie de joc interpretată din fluier, iar dintre obiceiurile care nu integrează o muzică anume amintim *vergelul* (descriș pentru prima dată de folcloriștii Traian Mârza și Gheorhe Petrescu), *strigarea peste sat*, ce are loc aici în noaptea de

Anul Nou și nu la Lăsata Secului, ca în alte zone, precum și un obicei inedit, descoperit de noi, ce se practică între 26 și 31 decembrie, și anume *cămașa*, semnificând momentul intrării fetelor în horă.

În ciclul calendaristic, un obicei cu semnificație agrară este *sângeorzul*, iar altul legat de păstorit este *păpălugarea*, ce include și o anume muzică – cântecul *la împreunatu' oilor*.

Semnalăm și cântecul cununii de la seceriș, întâlnit într-o singură localitate (Dâmbu) pe o melodie de cântec propriu-zis. În cadrul repertoriului nupțial, pe lângă numeroasele chiuituri și strigături spuse de femei într-un continuu dialog, apare și cântecul ceremonial al miresei, interpretat în grup și marcând anumite momente ale obiceiului.

Ca și în alte zone transilvănene, bocetul se desfășoară pe un material sonor redus (3, 4, 5 sunete), în structuri prepentatonice și în forme arhitectonice aproape fixe.

Cu totul surprinzător, pentru această parte a țării, ni s-a părut modalitatea de cântare a repertoriului funebru în satul Dâmbu: în grup și la unison.

Nelegată astăzi de motivul „bradului” sau al „zorilor”, tematica unor creații este determinată de anumite momente ale ceremonialului funebru.

Aceste date ne determină să considerăm că asemenea creații decurg din vechile cântece ceremoniale, prezente până nu demult și aici; de altfel, tot ca o relicvă, cântecul ceremonial al bradului a fost descoperit recent și în zona apropiată, a Năsăudului.

După cum se știe, balada este mai puțin întâlnită astăzi în Transilvania față de sudul țării. Aproape în toate satele cercetate circulă, în variante asemănătoare, balada *Nevasta fugită*, pe un tip de recitativ epic diferit de cel extracarpatic, în forme arhitectonice fixe și interpretată numai de țărani.

La Miheșu de Câmpie am înregistrat balada *A lu' Nedea* – o variantă locală la *Ghiță Cătăniță*.

Dar, genul cel mai viguros, prezent în cele trei straturi evolutive și mai ales în cel vechi, și într-o diversitate de tipuri melodice, este cântecul propriu-zis.

El se înscrie în stilul general-transilvănean, caracterizându-se prin preponderente pentatonice anhemitonice în starea a 4-a, printr-o melismatică bogată, sistem ritmic parlando-rubato și forme arhitectonice de 3–4 rânduri melodice.

Intrată în tradiție, formula instrumentală din Câmpia Transilvaniei este alcătuită din trei instrumente de bază: „ceteră” (vioară), „contră” (braci, acordat sol, re, la) și „gordonă” (contrabas).

Baza repertoriului o constituie muzica de joc, interpretată de unele formații cu o adevărată virtuozitate; pe alocuri (la Sărmaș, Miheșul de Câmpie sau Sâmpetru de Câmpie) același tip de formație abordează și alte repertorii: cântece propriu-zise sau cunoscuta melodie *Când și-a pierdut ciobanul oile*.

Iată deci, cum, în condițiile unei poluări tot mai accentuate a creației orale, există încă zone care se mențin în cadrele tradiționale și, mai mult, rezervă documente inedite din inepuizabilul tezaur al spiritualității populare.

BIBLIOGRAFIE

- Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, București, Editura Muzicală, 1975;
- Comișel, Emilia, *Recitativul epic al baladei*, supliment la revista „Muzica”, 4 (1964), nr. 6;
- Mârza, Traian, Gh. Petrescu, *Cântecul vergelului*, în REF, 14 (1969), nr. 2, p. 137-149;
- Oprea, Gheorghe, Larisa Agapie, *Folclorul muzical românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983;
- Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, ICED, 1976;
- Szenik, Ileana, *Melodiile ritualului de înmormântare din ținutul Năsăudului*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. V, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima”, 1969.

MANIFESTĂRI ȘTIINȚIFICE INTERNAȚIONALE

NICOLAE CONSTANTINESCU

● *A 26-a Conferință Internațională de Balade/26 th International Ballad Conference* a fost găzduită, între 19 și 24 iulie 1996, de Universitatea Țării Galilor din Swansea (University of Wales Swansea), în organizarea fără reproș a lui *Tom Cheesman*, profesor de germanistică la amintita Universitate. A fost, după aprecierea tuturor celor prezenți, cea mai reușită reuniune a specialiștilor în studiul baladei din câte au avut loc până acum, atât ca număr de participanți (peste 100, cu peste 90 de comunicări), cât și ca nivel științific și profesional.

Conferința din Swansea a atras, mai mult ca oricând, cercetători de pe ambele țărmuri ale Oceanului Atlantic, dat fiind faptul că una dintre temele sale principale a fost consacrată celebrării lui **Francis James Child** (1825–1896), editorul monumentalei colecții *The English and Scottish Popular Ballads*, în care a intenționat să includă „orice versiune a oricărei balade englezești sau scoțiene existente, cu discutarea cât mai pe larg posibil a cântecelor și povestirilor înrudite din literatura populară a tuturor națiunilor”. **Sigrid Rieuwerts** (Germania) a evocat cu căldură pe acela care a lăsat „colecția definitivă a baladelor folcloristice din lumea anglofonă”, inițiatorul mai multor societăți științifice (American Folklore Society, The Ballad Society, The Chaucer Society) și a cărui dragoste pentru balade „ar putea fi depășită numai de devoțiunea sa față de trandafiri!”

Nu mai puțin de patru sesiuni au fost consacrate lui Child: **Thomas Pettitt** (Danemarca) a vorbit despre *Balada în tradiție: în căutarea unei estetici vernaculare*; **Nathan Rose** (S.U.A.) s-a ocupat de istoria literară a baladei *Child Owlet* (Child 291); **Flemming G. Andersen** (Danemarca) a luat în discuție două variante ale tipului *Child 10*, culese de William Motherwell, scoțând în evidență că este vorba de *O baladă și două viziuni despre lume*; **Tony Conran** (Țara Galilor) s-a ocupat, într-o manieră entuziasmantă, de balada *The Maid and the Palmer* (Child 21), evidențiind *Granițele dintre folclor și critică*. Despre *Oamenii lui Child* (numele altei secțiuni) au vorbit: **David Atkinson** (Anglia) (față de care trebuie să-mi arăt și aici recunoștința, el fiind cel care m-a primit cu o extraordinară bunăvoință în casa sa, o noapte, la Londra și a încercat să-mi arate cât s-a putut din orașul de pe Tamisa/Thames, semiparalizat în ziua respectivă de greva lucrătorilor de la metrou) a adus informații notabile despre *Contribuția lui Sabine Baring-Gould la colecția The English and Scottish Popular Ballads* a lui F.J. Child; colega lui de la Sheffield (Anglia), **Julia Bishop**, s-a ocupat de un alt colecționar, James Madison Carpenter, care a adunat din Insulele Britanice 800 de variante de balade cu 700 de melodii, din păcate niciodată publicate; **Mary Ellen Brown** (S.U.A.) l-a evocat pe *Mentorul scoțian al d-lui Child*. Nu putea să lipsească dintr-o reuniune atât de selectă o temă feministă; sub titlul *Femeia și Child* au prezentat comunicări: **Pauline Greenhill** (Canada), *Cine își va săruta buzele roșii ca rubinul: scenarii sexuale în versurile călătore*; **Donald Holliday** (S.U.A.), *Ucigașii de femei în balade și în realitate*; **Miriam Jones** (Canada), „*The Cruel Mother*” și „*Mary Hamilton*”: *de la păcat la crimă în baladele despre pruncucidere*.

Tradiției baladești anglo-scoțiene i s-a subsumat și secțiunea *Robin Hood* cu vorbitori din Țara Galilor: **Stephen Knight**, *Robin Hood*, F.J.

Child și manuscrisul „Foresters” și Sarah Todd, Robin Hood – eroul cavalier: reprezentări ale agresivității masculine în balada de colportaj (‘broadside ballad’) din sec. al XVII-lea și Australia: Graham Seal, Folclorul și legea: balade despre haiduci în Marea Britanie, Australia și S.U.A.

Organizatorului, Tom Cheesman, nu i-a fost, desigur, ușor să programeze și să grupeze zecile de comunicări anunțate; nici participanților nu le-a fost ușor să se decidă pentru care sesiune optează, cele mai multe fiind ‘la concurență’. Este drept că ni s-a pus la dispoziție un volum cuprinzând rezumatele (sau textul integral al) comunicărilor, încât ceea ce nu ai putut audia se putea consulta în volumul respectiv. În plus, fiind deja tipărite, comunicările au putut fi urmate în voie de discuții, partea aceasta fiind de asemenea un mare câștig al Conferinței de la Swansea.

Problema *identității*, a specificului local în balade a fost dezbătută într-un număr apreciabil de comunicări grupate pe țări (culturi), trei sesiuni fiind consacrate gazdelor – Țara Galilor (Wales), Mary-Ann Constantine vorbind despre *Cântecele narrative în Britania și Wales*, Charlotte Davies despre *Sensuri contestatare în eposul galez* (Welsh National Eisteddfod), Rhiannon Ifans despre *Balada în drama galeză din sec. al XVIII-lea*, Dafydd Iwan despre *Balada galeză astăzi*, Tegwyn Jones despre *Baladele de colportaj galeze*, Hefin Jones despre *Baladele lui Dic Dywyll*, Phyllis Kinney & Meredydd Ifans despre *Melodiile baladelor galeze* etc. Merită să menționăm aici patosul național care a străbătut fiecare comunicare, susținut, într-un spectacol extraordinar dat de artiști locali, care au cântat în limba welsh melodii vechi și noi cu un pronunțat caracter patriotic, expresie clară a spiritului național, a tendinței acute de a pune în evidență specificul poporului, identitatea sa culturală.

Și alte culturi „mici” și-au făcut auzit glasul la Conferința despre balade de la Swansea, între care unele înrudite, precum cea bretonă (Isabelle Peere, *O abordare comparativă a morții și a viziunii despre lume în baladele din Newfoundland și Bretania*; Francoise Le Saux, *Cântece de revoltă: Anjella Duval și balada tradițională bretonă*), altele îndepărtate, precum cea hispanică din America de Sud (Sara S. Garcia, S.U.A., *Ravagiile războiului și speranța de izbăvire: analiza intertextuală a trei ‘corridos’ din El Salvador*; Amanda Powell, *Tradiții populare și culte în trei ‘romances’ despre Sor Juana Ines de la Cruz*) ori uzbekă (Roziya Sultanova, *Balada în Uzbekistan*) sau egipteană (Pierre Cachia, S.U.A., *Compoziția și transmiterea baladelor populare egiptene*).

Comunicarea lui Nicolae Constantinescu (România), *Întrebări vechi, răspunsuri noi: despre schimbarea perspectivei în studierea baladei*, a avut privilegiul de a fi programată într-o sesiune plenară, desfășurată în sala Teatrului Municipal din Swansea, moderator fiind Flemming G. Andersen

(Danemarca). Am pus în discuție presiunea ideologică la care a fost supusă cercetarea științifică umanistă în anii comunismului, micile (sau marile) concesii pe care cercetătorii au trebuit să le facă în timp, capacitatea folcloriștilor de seamă de a evita rigorile cenzurii, realizările notabile din domeniul studiului baladei (Amzulescu, Bîrlea, Fochi etc.). În aceeași sesiune, **Wolfgang Braungart** (Germania) a vorbit, pornind de la un concept teoretic al lui Goethe ('Urei'), despre relația dintre *antropologia culturală*, *teoria comunicației și baladă*.

La rândul meu, am condus o secțiune dedicată *Contextelor contemporane* în cadrul căreia au prezentat comunicări **Anna Czekanowska** (Polonia), *Balada poloneză astăzi: tradiție versus realitate*; **Maria Samokovlieva** (Bulgaria), *Cântecele epice bulgărești și unele trăsături comune cu cele românești*; **Teodora Šapkaliska** (Macedonia), *Tradiția baladei orale în Macedonia*.

Spațiului sud-est european i-a fost consacrată și lucrarea lui **Dagmar Burkhart** (Germania) despre *Balada orală bosniană 'Hasanaginica' ca pretext pentru textele literare*, inclusă în una din cele patru secțiuni 'Oraliteratures', în care au mai vorbit **Velle Espeland** (Norvegia), *Baladele orale ca sursă pentru literatura națională*; **Shella M. Douglas** (Scoția), *Tradiția cânturărească scoțiană*; **Hugh Shields** (Irlanda), *Tradiția scrisă și orală în "The Lion's Den"* ('În cușca leului') (o versiune a acestei teme a fost tradusă, după Schiller, de M. Eminescu, *Mănușa*); **Loone Ots** (Estonia), *Uciderea sofului în balada tradițională estoniană*.

Nu am reușit, desigur, să cuprind în această scurtă dare de seamă toate comunicările prezentate la Conferința despre balade de la Swansea, dar cititorul va putea să-și facă, totuși, o idee despre varietatea preocupărilor legate de această specie folclorică astăzi, despre noile tendințe și direcții în cercetarea ei.

Deși la ultimele două reuniuni ale Comisiei de Balade am fost singurul reprezentant al folcloristicii românești, trebuie să spun, cu satisfacție, că realizările cercetătorilor români sunt destul de bine cunoscute celor care au, într-adevăr, un interes major în studierea baladei (chiar și în accepția vest-europeană, ușor diferită de ceea ce noi numim 'cântec epic'). De altfel, **Stefaan Top** (Belgia), președintele Comisiei de Balade din cadrul SIEF, a menționat, de câteva ori, numele țării noastre, tradiția studierii cântecelor narative în România. A făcut o frumoasă impresie faptul că „Revista de etnografie și folclor” a publicat un raport despre cea de a 25-a Conferință de Balade de la Mellac (Franța), din 1995 (vezi REF, tomul 41, nr. 1–2, 1996, p. 112–115) și, în discuțiile finale, s-a sugerat, de către mai mulți participanți,

ca o reuniune internațională de acest fel să fie găzduită de România. Nu m-am putut, desigur, angaja personal la aceasta, dar supun, de pe acum, atenției forurilor noastre științifice (Academia Română, în primul rând) să ia în considerație o astfel de sugestie și să începem demersurile pentru organizarea Conferinței Internaționale de Balade din anul 2000 la București. Din anul 2000, pentru că următoarele gazde ale 'baladiștilor' au fost deja fixate: 1997, Ljubljana (Slovenia), 1998 – Germania, 1999, probabil Scoția.

Nu pot încheia înainte de a menționa că deplasarea și participarea la această selectă reuniune științifică internațională (ca și la Conferința Societății Internaționale de Studiere a Legendei Contemporane, care a avut loc în continuarea întâlnirii de la Swansea, în localitatea Bath din Anglia) au fost posibile datorită suportului financiar oferit de Universitatea din București, din fondurile alocate Facultății de Litere. Mulțumesc tuturor celor care au făcut posibilă această deplasare.

● *Societatea Internațională pentru Studiul Legendei Contemporane* (*The International Society for Contemporary Legend Research*) se numără, între societățile de folclor, printre cele mai active, reuniunile specialiștilor în acest domeniu relativ nou în câmpul folcloristicii având loc în fiecare an, începând din 1982. Conferința cu tema *Perspective în studierea legendei contemporane*, desfășurată la Bath, Anglia, între 27 iulie și 1 august 1996, a fost a 14-a, și a doua, după cea de la Paris, din 1994, la care am luat parte.

Dat fiind numărul relativ redus de participanți, cele circa treizeci de comunicări au putut fi programate în opt sesiuni plenare, timp de trei zile și jumătate, fiecărui vorbitor revenindu-i aproximativ patruzeci și cinci de minute pentru a-și prezenta comunicarea și a răspunde la întrebări.

Uitându-mă acum la titlurile comunicărilor și la rezumatele puse la dispoziția participanților de către organizatori – **Marion Bowman**, de la Departamentul de Studiere a Religiei, Bath College of Higher Education, și **Donna Wyckoff**, Universitatea Columbus, Ohio, S.U.A. – îmi dau seama că pentru cititorul român multe par a fi departe de preocupările sale, chiar când în centrul acestora se găsește folclorul contemporan, desigur. Temele sub care au fost grupate comunicările de la Bath pot să dea, totuși, o idee despre problematica acestei categorii folclorice contemporane, pe care folcloriștii nord-americani (S.U.A. și Canada) și vest-europeni au îmbrățișat-o cu toată căldura (vezi, ca o dovadă, publicația "Foaftale News". Newsletter of the International Society for Contemporary Legend Research, al cărei număr dublu, 40–41, decembrie 1996, p. 24–25, cuprinde o dare de seamă asupra conferinței de la Bath, semnată de **Philip Hiscock**, și seria

“Contemporary Legend”. The Journal of the International Society for Contemporary legend Research, care ajunsese la vol. 4, în 1994).

Astfel, sesiunea de deschidere a grupat, sub titlul *Trăind într-o lume periculoasă / Living in a Dangerous World*, trei comunicări începând cu aceea a lui **Jan Harold Brunvand**, *Legenda despre creierul scurs în lunga vară fierbinte a lui '95* – un bun exemplu despre ceea ce se consideră a fi o „legendă contemporană” (în timpul verii, din cauza caniculei, un biscuit sau o gogoasă congelată ‘explodează’, conținutul/umplutura căzută pe ceafa cumpărătorului fiind considerat creierul scurs, datorită căldurii sufocante; ‘salvat’ de către personalul magazinului sau de către cei aflați în parcare supermarketului, cumpărătorul își revine și povestea se termină într-o notă hazlie) și un model de analiză, pe orizontală și pe verticală, a difuziunii motivului. („Deși *Legenda despre creierul scurs* conține numeroase elemente contemporane, fondul ei tradițional include elemente din vechile basme europene cu animale, precum și povestiri din sec. al XIX-lea despre untul ascuns sub pălărie de către cineva”), concluzia fiind că „În ciuda tuturor celor ce se pot spune despre variație, distribuție și posibile prototipuri ale legendei despre creierul scurs, când, cum și unde își are ea originea, înainte de ‘explozia’ din 1994–95, este un mister”.

În același spirit și-a condus demonstrația și **Michael Wilson** vorbind despre *Legenda și viața: ‘Moartea prietenului’ în Anglia*; el constată cum un fapt de viață, larg popularizat de mass-media, readuce în circulație un motiv de legendă contemporană cu vechi rădăcini folclorice.

Mark Glazer, unul dintre veteranii studiilor despre legenda contemporană, privește specia din perspectiva funcționalității sale, în plan cultural. În *Legenda contemporană – risc și cultură* punctează exact rostul acesteia în viața celor de azi: „Legenda contemporană, specia prin excelență a răului și anxietății cotidiene, este plină de riscurile de a trăi în lumea de azi. Legenda contemporană este o categorie narativă (‘narrative genre’) conținând un mare număr de povestiri care descriu violența fizică și/sau psihică. Fundamentul acestei violențe este anxietatea creată de trăsăturile vieții și culturii moderne reflectate în aceste narațiuni. Aria actelor violente din legenda contemporană se întinde de la prietenii (‘boyfriends’) care se spânzură de copaci până la dezgustul provocat de mâncarea unui șoricel prăjit (‘chicken fried rat’). Deși aceste situații par să fie mult mai puțin elaborate (‘more pedestrian’) decât cele descrise în legendele, miturile și basmele mai tradiționale, tocmai aceste acte de violență fac legenda contemporană dinamică și convingătoare. Tocmai această caracteristică face legenda contemporană o poveste de groază în miniatură, care ne reamintește riscurile vieții moderne”. În acest punct, **Mark Glazer** se întâlnește cu **Gary Alan Fine** (absent de la întâlnirea de la Bath), un fin teoretician și analist al

speciei (vezi recenzia noastră la G.A. Fine, *Manufacturing Tales. Sex and Money in Contemporary Legends*, în REF, tomul 40, nr. 4, 1995, p. 492–3) și definește foarte exact sensul cercetărilor din acest domeniu al folclorului contemporan din cultura epocii postindustriale.

A doua secțiune, *Interferențe* ('Crossing Boundaries'), a programat comunicările lui **Marion Bowman**, *Legenda contemporană în Bath: trecut și prezent*; **Edward Chancellor**, *Excuse financiare și legendele lor*; **J.B. Smith**, „*Moașa Zânelor*“ ca legendă modernă; **Bill Ellis**, „*Facetiae*“ de Poggio. O colecție de legende contemporane din sec. al XV-lea. Și această comunicare cere să stăruim o clipă mai mult asupra ei, căci **Bill Ellis** este unul dintre cei mai activi membri ai I.S.C.L.R., colectând, comentând și publicând orice narațiune care intră în rama, destul de largă, a legendei urbane sau contemporane. În cazul de față autorul descoperă într-o lucrare de la 1450, *Liber Facietiarum*, a lui Giovanni Francesco Poggio Bracciolini (1380–1459), fost secretar particular la opt papi, o serie de narațiuni care răspund parametrilor legendei contemporane de astăzi. Fără ca Poggio să le fi numit astfel (termenul nici un exista, de altfel), *facetiae* care circulau în mediul secretarilor papali anticipează specia în discuție aci. „Unii se plâng că termenul folosit de noi este prea larg și că principiile sale ar trebui definite mai exact. Ceea ce poate fi adevărat: dar Poggio a perceput o relație de adâncime similară între o serie de povestiri medievale înrudite și, în unele cazuri, strămoșii legendelor contemporane“.

Secțiunea *Noi orizonturi* ('Broadening Our Horizons') i-a avut ca vorbitori pe **Jay Mechling**, *Cercetarea legendei contemporane și studiile culturale americane*; **Sigrid Schmidt**, *Sicrie pe mașină – trei aventuri namibiene*; **Gillian Bennett**, *Aspecte medicale ale legendei 'Păianjănul din umflătură' și povestirile înrudite*. Această din urmă comunicare vine în continuarea celei prezentate la Paris, în 1994 (*Aspecte medicale ale legendei 'Șarpele din sân'*), punând în discuție gradul de veridicitate, credibilitate al unor incidente medicale. **Gillian Bennett** este unul dintre glasurile cele mai autorizate în câmpul cercetării legendei contemporane, studiile sale vizând aspectele teoretice de bază ale speciei: relațiile acesteia cu basmul (*The Color of Saying: Modern Legend and Folktale*, „Southern Folklore“, 1. 1993), credibilitatea ca un criteriu de delimitare a categoriilor narrative contemporane (*Women's personal experience stories of encounters with the supernatural. Truth as an aspect of storytelling*, ARV. Scandinavian Yearbook of Folklore, vol. 40, 1984), statutul speciei (*Contemporary Legend: An Insider's View*, „Folklore“. Journal of the Folklore Society, vol. 102, 1991), culegerea categoriei în context (*Playful Chaos: Anatomy of a Storytelling Session*, în *The Questing Beast. Perspectives on Contemporary Legend. Volume IV*, Edited by Gillian Bennett and Paul Smith, 1989) și multe altele pe care, cu amabilitate, mi le-a trimis după întâlnirea de la Bath.

În sesiunea de luni, 29 iulie, *Media and Mediums*, prezidată de Sandy Hoobs, Nicolae Constantinescu a prezentat comunicarea *Legenda contemporană se îndreaptă spre... est!* S-a făcut mențiune la faptul că specia a fost prezentată publicului din România chiar din momentul începutului interesului pentru aceasta în America, de către Jan Brunvand, de față la acest congres, dar că puțini folcloriști români s-au arătat cu adevărat interesați să o studieze mai în profunzime. Am ilustrat, cu câteva exemple, existența a numeroase tipuri de legende contemporane sau urbane în unele texte literare, în ziare și, desigur, în circulația orală în România și am încercat să explic (și să-mi explic) de ce unele teme, extrem de frecvent întâlnite în țările vestice, nu se găsesc, încă, în țările din estul Europei. Trebuie făcută, de altfel, mențiunea că participarea europenilor s-a oprit undeva pe Dunărea mijlocie, în Austria, cel care semnează aceste note fiind singurul participant de dincolo de această limită. Discuțiile ca atare au fost destul de animate: Jan Harold Brunvand a încercat să-și reamintească în ce împrejurări a auzit povestea despre autostopistul dispărut, integrată de D.R. Popescu în romanul său *Vânătoarea regală* (1968); Mark Glazer a făcut referire la un roman al unui autor spaniol în care motivul apare ca o modalitate narativă a romanului politic; Véronique Campion-Vincent a promis că-mi va trimite versiunea franceză a scrierii respective și s-a ținut de cuvânt – este vorba despre Manuel Vázquez Montalbán, *Historias de fantasmas 1986* (trad. fr. *Histoires de fantômes*, 1993).

În aceeași secțiune, Joann Conrad a vorbit despre *Pericolul străinului: intertextualitatea în legendele despre răpirile nereușite*; Joseph Feller despre *Legenda electronică: performare, culegere și analiză*; David Cornwell și Sandy Hoobs despre *Reprezentarea picturală a legendei contemporane*.

Secțiunea de după-amiază, condusă de Gillian Bennett, a grupat comunicările: Moshe Carmi în *experimentul de la Ein-Harod: legende contemporane într-un kibbutz israelian*, de Galia Shenberg și Rachel Ben-Cnaan; *Dar există oare vrăjitoare bune? Turiști, fundamentalisti și adoratori ai zeilor în Salem, Massachusetts*, de Faye Ringel; *Legende contemporane și povești mincinoase ('tall tale') în programul 'Barrelman' al unei stații locale de radio din Newfoundland în anii '30*, de Philip Hiscock.

După o zi de pauză, în care participanții au avut posibilitatea să vadă câteva locuri istorice renumite din Anglia, precum Wells și Glastonbury, acesta din urmă faimos și pentru extrem de colorata lume a noilor credincioși, constituind așa-numita "New Age" în credințele religioase, lucrările conferinței au fost reluate cu comunicările din secțiunea *Gen, clasă și context* prezentate de Irina Ozerney, *De ce n-o fi folosit ea cada de baie? O analiză a tipului 'The Crushed Dog'*; Shirley Arora, *'Cealaltă' Llorona: când femeia înlăcrimată nu lăcrimează*.

O altă secțiune a grupat sub genericul *Crimă și dovadă* comunicările lui **Brian McConnell**, *Nu vorbi în somn: aceasta ar putea fi o altă legendă* și **Véronique Champion-Vincent**, *Ochiul care vorbește* (despre credința, nefondată științific, că pe retina victimei s-ar imprima imaginea criminalului și că aceasta, fotografiată, ar putea servi ca probă împotriva acestuia; arestări; prezența acestei 'superstiții' într-un mare număr de opere literare etc.).

Ultima sesiune a conferinței a adus în fața auditoriului comunicările lui **Paul Smith** (președintele I.S.C.L.R., editorul publicațiilor acesteia), *Privirea de aici: o abordare alternativă a legendei contemporane*; **Pearl Gluck**, *Folosirea povestirilor hassidice în mărturiile despre holocaust ale supraviețuitorilor din Ungaria*; **Donna Wyckoff**, *'Are toate mărcile...'*, *Identificarea legendelor contemporane înainte, precizarea cursului lor*; **Michael Goss**, *Înjurături țigănești pe terenurile de fotbal*.

A fost, cum se vede din această sumară prezentare, o conferință bogată în comunicări și, mai ales, un prilej de discuții libere, uneori la un pahar cu bere sau la o cafea, despre această specie extrem de vie a folclorului (!!!) contemporan. Chiar dacă pentru noi ea ar putea să pară periferică și neinteresantă, preocupați fiind încă de moștenirea trecutului, de ecourile încă viguroase pe care acesta și le trimite către cei de azi, cercetarea legendei contemporane/urbane (termenul este și el un obstacol în adoptarea speciei) nu poate fi ignorată. Câștigurile rezultate din studierea acesteia, mai ales în plan teoretic, sunt de necontestat, ca să nu mai vorbim despre faptul că, în vest, mulți colegi de-ai noștri au găsit în culegerea și publicarea acestui tip de narațiuni o sursă incredibilă de venituri: Ralf Wilhelm Brednich, profesor de etnologie la Universitatea din Göttingen (Germania), a publicat, în ultimii ani, mai multe volume cu povestiri de acest fel, obținând un mare succes de public și de casă (vezi Anca Goția, recenzie la R.W. Brednich, *Die Spinne in der Yucca-Palme / Păianjenul din Yucca-Palme*, 1991; *Die Maus im Jumbo-Jet / Șoarecele din Jumbo-Jet*, 1992; *Das Huhn mit dem Gipsbein / Găina cu piciorul în gips*, 1993, în „Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane Sibiu“, II, 1995, p. 259–261).

De altfel, materialul românesc a intrat deja în atenția cercetătorilor din alte părți, cum am semnalat în nota *Legenda contemporană sau urbană*, în REF, tomul 40, nr. 5–6, 1995, p. 594–596.

Prin excelență 'contemporane', narațiunile discutate la conferința de la Bath (Anglia) reprezintă un teritoriu prea puțin explorat la noi, plin de surprize și de satisfacții pentru cei ce se încumetă să-i treacă hotarul.

ION MUȘLEA, Icoanele pe sticlă și xilogravurile țăranilor români din Transilvania, București, Editura „Grai și Suflor – Cultura Națională“, 1995, 238 p. (text în limbile română, franceză, engleză și germană)

Istoria acestei cărți începe cu șaptezeci de ani în urmă. În primăvara anului 1926, tânărul Ion Mușlea, recent sosit de la Paris, primește invitația profesorului Romulus Vuia de a lucra în orele de după-amiază la „Muzeul Etnografic al Ardealului“, de curând înființat. Activitatea la Muzeu a lui Ion Mușlea a cuprins și cercetarea picturii pe sticlă și a xilogravurilor țăranilor români din Ardeal. În primăvara anului 1928, Ion Mușlea face prima cercetare în vestitul sat de iconari de la Nicula. A colecționat mai multe icoane pentru Muzeul Etnografic, a făcut fotografii, dar mai ales a cules informații despre vechiul meșteșug al iconarilor și despre drumurile lor de desfacere. „Imaginea ce mi se încheaga despre arta iconarilor pe sticlă, evoluția și răspândirea ei în Ardeal, se preciza din ce în ce mai mult. Începusem să redactez materialul adunat în vederea unei lucrări“ (Ion Mușlea, *Contribuții la cunoașterea mișcării folclorice românești între anii 1925–1965*, în „Anuarul de folclor“, Cluj, vol. I, 1980, p. 11). În toamna aceluiași an, profesorul Vuia hotărându-se să nu mai participe la congresul internațional de artă populară, ce urma să se țină la Praga în octombrie 1928, l-a delegat pe Ion Mușlea să reprezinte Muzeul. Fixându-și ca subiect *Icoanele pe sticlă la românii din Ardeal*, comunicarea lui Ion Mușlea, ținută în franțuzește și cu proiecții, a trezit interes și discuții. Artur Gorovei, participant și el la Congres, i-a cerut un rezumat pentru a fi publicat în „Șezătoarea“ (Ion Mușlea, *Icoanele pe sticlă la românii din Ardeal*, în „Șezătoarea“, vol. XXIV, 1928, p. 143–146). În extenso și cu unele completări, comunicarea a apărut în lucrările congresului, purtând titlul *La peinture sur verre chez les Roumains de Transylvanie (Travaux du I-er Congrès des arts populaires. Prague, 1928; Paris, 1931, tome I, p. 113–116)*.

Stimulat de acest prim succes, Ion Mușlea publică în anul următor *Pictura pe sticlă la românii din Șcheii Brașovului* (în rev. „Țara Bârsei“, 1929, nr. 1, p. 36–52), o cercetare amănunțită cuprinzând și informații despre meșteșugul de la Nicula, din Țara Oltului, precum și date istorice. În același an, editorul parizian P. L. Duchartre i-a cerut lui Mușlea o lucrare mai amplă despre icoanele pe sticlă și xilogravurile populare românești.

„Am redactat un studiu și am trimis manuscrisul în toamna anului 1929, împreună cu aproape 100 de fotografii și vreo 10 icoane excepțional de frumoase, care urmau să fie reproduse în culori. Apariția lucrării a fost anunțată, în anul 1930, în prospectele casei de editură Duchartre sub titlul *L'imagerie et le verre peint des paysans roumains* par Ion Mușlea (Un volume /23/29cm/sur beau papier grenu mat. 110 pages, 92 illustrations en électrotipie et 8 facsimiles hors-texte en couleurs. Couverture en couleurs“). Din cauza crizei economice, editorul a dat faliment și nici până astăzi n-am primit fotografiile și mai ales icoanele trimise“ (*Contribuții*, p. 12).

Acest fapt nu l-a descurajat pe Ion Mușlea. Interesul pentru aceste categorii de artă ale poporului nostru l-a făcut să-și continue cercetările, devenind și mare colecționar de icoane și xilogravuri populare. În 1939, Ion Mușlea publică un studiu de sinteză despre *Xilogravurile țăranilor români din Ardeal* (în „Artă și tehnică grafică“, 1939, caietul 8, p. 35–56, cu 44 reproduceri), lucrare bine apreciată de critica de specialitate.

În 20 iulie 1940, Ion Mușlea m-a invitat să facem împreună achiziții de icoane pe sticlă din zona Sebeșului: Lancrăm, Laz și Căpâlna. Deplasarea a fost considerată „foarte fructuoasă”, achiziționându-se câteva piese „deosebit de prețioase, fie prin vechimea, fie prin frumusețea lor” (Ion Mușlea, *Contribuții*, p. 45). Cu această ocazie, Ion Mușlea mi-a destăinuit un secret: luase inițiativa creării, de către Comisia Monumentelor Istorice din Transilvania, a unui muzeu de icoane pe sticlă. Avea și aprobarea lui N. Zigre, ministrul Cultelor. Pentru postul de custode al Muzeului se gândise la mine, „în amintirea ceasurilor noastre de gravuri și sticle”, cum se exprima în 4 oct. 1939, în dedicația unei cărți (G. Oprescu, *L'art du paysan roumain*, 1937). Dar răpirea Clujului a zădărnicit proiectul. Icoanele achiziționate – cu totul 50 piese – au fost încorporate în anul 1964 în colecțiile Muzeului de Istorie din Cluj (Ion Mușlea, *Contribuții*, p. 45, nota 85).

Problema acestor realizări deosebit de importante ale artei populare românești n-a încetat să-l preocupe pe Ion Mușlea. În anul 1957 a făcut și cercetări pe teren, la Huedin și Mărgău, pentru a stabili evoluția meșteșugului zugrăvirii pe sticlă până în zilele noastre. De aceea a primit bucuros oferta Editurii de Stat pentru Literatură și Artă de a face o lucrare despre icoanele pe sticlă și xilogravurile populare, ilustrată cu peste o sută de reproduceri (18 în culori și 91 în alb-negru). La începutul lui octombrie 1957 a prezentat-o redacției. „În toamna anului 1958 am făcut corecturile, iar în decembrie am văzut macheta: reproducerile – mai ales cele în alb-negru – erau admirabile. Din nenorocire, tipărirea lucrării a fost oprită din cauza implicațiilor religioase ale subiectului și ale reproducerilor. Încercările editurii de a o publica totuși, cu modificări cerute de moment, n-au reușit. Se vede că aceasta este soarta lucrărilor mele despre icoanele pe sticlă și xilogravuri, anunțate în prospecte, cataloage și buletine bibliografice, ca urmând să apară. Să sperăm însă că acest lucru va fi posibil într-un viitor apropiat” (Ion Mușlea, *Contribuții*, p. 38).

Totuși acest „viitor” n-a fost posibil până la sfârșitul vieții sale (1966). Iată de ce salutăm cu justificată satisfacție apariția acestei lucrări, editată de dl Ion Șerb, în cadrul Editurii „Grai și suflet”. Ea reprezintă cel mai important studiu al lui Ion Mușlea, a cărui elaborare l-a preocupat pe folclorist de-a lungul întregii sale vieți: de la tinerețe până la bătrânețe. Tipărită în patru versiuni, lucrarea de fapt cuprinde 60 de pagini, cu multe figuri în text, urmate de 64 reproduceri în culori. Tipărirea plurilingvă în același volum a dus inevitabil la repetarea unor pagini auxiliare: note, bibliografie, lista reproducerilor, în total 17 pagini, care înmulțite cu patru ne dau 68 de pagini, mai mult decât lungimea textului de bază. Dacă s-ar fi tipărit în ediții unilingve n-ar fi costat 30 000 și „desfacerea” ar fi fost mai ușoară. Dar nu acest aspect este esențial pentru aprecierea valorică a studiului, o exemplară sinteză științifică a unui interesant și singular domeniu al artei noastre populare.

După un capitol introductiv privind originea și răspândirea acestui meșteșug la români și la popoarele învecinate, autorul prezintă tehnica de lucru, materialele folosite și modurile de desfacere. În capitolul III ni se prezintă tematica (exclusiv religioasă!), subliniind în același timp legătura cu folclorul, întrebându-se dacă aceste icoane „nu fac chiar parte integrantă din el”. „E sigur, scrie Mușlea, că țărani nu țineau icoanele în casă pentru frumusețea lor intrinsecă sau pentru a-și împodobi pereții, ci pentru considerente religioase și superstițioase. În neștiința lor de carte, mai ales oamenii din popor: țărani, păstori, mici meșteșugari credeau, din vremuri vechi, în care reminiscențele păgâne erau foarte puternice și numeroase – că unii sfinți dețin o putere magică, îi apără de boli sau îi tămăduiesc de ele, le păzesc vitele sau semănăturile, ajutându-le să crească sau să sporească, având atribuții bine definite și foarte prețioase pentru viața omului de la țară și chiar a orășanului” (p. 15). În continuare sunt arătate atribuțiile Sf. Gheorghe: „aduce primăvara, verdeța și frunza și toate îmbelșugările ei; încheie codrii, fânețele și toată verdeța câmpului; este stăpânul rodurilor, al vitelor mulgătoare și al păsărilor; apără de strigoaiele care iau mana grânelor și a vitelor; ciobanii îl țin pentru sănătatea vitelor, ca să fete oile în timp dulce și frumos, pentru că e mai mare peste

lupi, pentru că dă ajutor celor ce sunt în război" (p. 16); Sfântul Nicolae este aducător de noroc. Haralambie apără de ciumă. Sf. Ilie este stăpânul ploilor. Sf. Petru apără de grindină și de lupi etc.

În continuare, Ion Mușlea relatează aprecierile de care s-au bucurat icoanele pe sticlă din partea specialiștilor și a oamenilor de cultură (N. Iorga, G. Oprescu, Nicolae Tonitza, C. Brăiloiu, L. Blaga ș.a.). „Meritul «descoperirii» lor, al punerii lor în valoare, pentru marele public, se datorește, de o parte, profesorului Romulus Vuia – care încă din anul 1928 a expus, în Muzeul Etnografic din Cluj, un mare număr din ele – de altă parte, Școlii Sociologice de la București. Ocupându-se, în cercetările monografice ale satelor noastre, de toate manifestările vieții poporului, ea a ajuns și la colecționarea icoanelor din satul Drăguș. A fost o idee fericită ca Seminarul de sociologie al Universității din București să organizeze, în 1933, o expoziție de icoane pe sticlă făgărășene" (p. 18). Alte expoziții au fost organizate, sub egida Ministerului Propagandei Naționale, de Ionel Ioanidu (1942) și de Const. Brăiloiu (1943). Icoanele pe sticlă au fost astfel „lansate" și pictori ca Nicolae Brana, Ion Vlasiu și alții au început să le imite. Specialiștii și publicul mare s-au interesat din ce în ce mai mult de ele; au început să se facă colecții pentru muzee (dar și particulare) și multe icoane au luat chiar drumul străinătății.

În partea a II-a a studiului, Ion Mușlea prezintă planșele în culori, începând cu cele de la Nicula, continuând cu cele din zona Făgărașului și Valea Sebeșului. Concluzionând asupra valorii artistice a icoanelor pe sticlă, Ion Mușlea scrie: „În ele găsim tot ceea ce poate fi mai autentic popular, iar cele mai reușite exemplare izbutesc uneori să se înalțe până la adevărate valori de frumusețe rustică" (p. 22).



Dacă meșteșugul zugrăvirii pe sticlă s-a răspândit din Nicula în cel puțin 15 sate și orașe ardelen. meșteșugul gravurii pe lemn de către țărani nu s-a practicat decât într-un singur sat: Hășdate. așezat la 3 km de Gherla și despărțit numai printr-un deal de Nicula. „Pentru amănunte, scrie Mușlea, să se consulte și studiul nostru *Xilogravorile țăranilor români din Ardeal* (extras din „Artă și tehnică grafică", 1939, nr. 8), din care am reprodus sau rezumat – firește, cu oarecare modificări și adausuri – mare parte din paginile ce urmează. Cetitorul va găsi acolo și alte vreo 30 reproduceri de stampe" (nota nr. 90, p. 42).

Despre originea meșteșugului nu s-a păstrat nici o tradiție la Hășdate. În stadiul de astăzi al informațiilor, nu putem preciza nici cine anume i-a învățat pe acești țărani să graveze. Autorul presupune că ei au deprins meșteșugul de la călugării mănăstirii din Nicula sau de la vreun meșter-gravor sau călugăr-tipograf venit din alte părți, în pelerinaj. Pe stampele găsite la Hășdate se întâlnesc cinci nume: Gheorghe Pop, Nechita Morariu, Simion Pop, Onisie Pop și Andrei Man. Gravorii erau înrudiți între ei și se asociau ca să nu le „fure" alți săteni secretele tehnicii. Gravorii foloseau exclusiv table de lemn tare – de măr sau de păr sălbatic –, fără noduri și care nu crapă. Instrumentul principal de care se serveau la gravat era „pențălușul", o limbă de briceag bine ascuțită, și, pentru locurile unde era mai mult de scobit, o daltă mică. Urmează informații amănunțite despre tehnica „tipăririi" xilogravorilor, despre colorarea și desfacerea lor.

În ceea ce privește iconografia, varietatea subiectelor este mult mai mică la stampe decât la icoanele pe sticlă. Din totalul de vreo sută de stampe, putem stabili preferința pentru anumite scene din viața Sf. Fecioare (Bunavestire, Nașterea), a lui Isus (Botezul, Cina cea de taină, Coborârea de pe cruce, Învierea) sau pentru anumiți sfinți: Gheorghe, Nicolae, Haralambie, Proorocul Ilie, Arhanghelii Mihail și Gavril, Sf. Constantin și Elena, Sf. Paraschiva ș.a. „Alături de icoanele pe sticlă, dar fără să aibă efectul decorativ și valoarea lor artistică, xilogravorile – afirmă Ion Mușlea – constituie una din cele mai prețioase mărturii

ale unei arte atât de interesante și neașteptate, care a înflorit, timp de un veac, într-un singur sat românesc din Transilvania" (p. 36).

Concluzionând asupra întregii sale lucrări, Ion Mușlea scrie: „Așteptăm cât mai numeroase studii despre aceste două manifestări artistice. În afară de interesul științific, ele ar însemna și un act de recunoștință față de nenumărații artiști-țărani care s-au aplecat, cu răbdare și pasiune, asupra tablei de lemn sau de sticlă, însușeștind-o cu personaje sau scene tradiționale, cu imagini din lumea înconjurătoare zugrăvite în mod naiv și stângaci, desigur, dar cu câtă sinceritate și prospețime!” (p. 36).

Și într-adevăr, exemplul lui Ion Mușlea a fost urmat de mulți cercetători. Să amintim pe cei mai importanți: Cornel Irimie, Ioan Apostol Popescu, dar mai ales Iuliana și Dumitru Dancu, care ne-au dat cel mai complet studiu despre *Pictura țărănească pe sticlă* (1975). În acest context, Ion Mușlea are avantajul începuturilor, așa cum ne exprimam într-un studiu din 1945: „Meritul întâilor cercetări științifice în domeniul picturii pe sticlă îi revine lui Ion Mușlea” (Gh. Pavelescu, *Pictura pe sticlă la români*, în „Revista Fundațiilor Regale”, 1945, p. 635). E păcat că lucrarea lui Ion Mușlea ajunge atât de târziu să intre în circuitul valorilor științifice. Dar mai bine mai târziu decât niciodată!

Nu putem încheia această succintă prezentare a studiului scris de Ion Mușlea, fără a face o constatare puțin îmbucurătoare. Pe măsură ce a crescut interesul oamenilor de știință și cultură față de pictura populară pe sticlă, în aceeași măsură a început să scadă interesul țăranilor față de aceste icoane. Cuvintele scrise de noi, cu o jumătate de secol în urmă, sunt la fel de adevărate și astăzi. „Trebuie să spunem că dispariția icoanelor pe sticlă reprezintă o mare pierdere pentru patrimoniul artistic al neamului. În primul rând cei care au moștenit talentul picturii de la generațiile anterioare sunt puși în imposibilitate de a-l mai exercita. Iar în al doilea rând, posibilitățile latente ale țăranului român în domeniul picturii vor rămânea pentru totdeauna pecetluite. Căci nu trebuie să uităm că țăranul român a dovedit prin singura sa manifestare picturală – icoanele pe sticlă – același simț artistic ca și în arta creștăturilor, broderiilor, a ceramicii, sau în poezia și muzica populară. Prin dispariția acestei picturi s-a închis pentru poporul român un capitol de valorificare artistică. Renașterea ei în mediul rural apare astfel ca o datorie de ordin totodată național și universal” (*ibidem*, p. 635).

Gh. Pavelescu

OFELIA VĂDUVA, PAȘI SPRE SACRU. Din etnologia alimentației românești, București, Editura Enciclopedică, 1996, 242 p.

Scrisă de cea mai bună specialistă într-un domeniu extrem de important al antropologiei culturale, alimentația, cartea doamnei Ofelia Văduva este un adevărat eveniment editorial.

A existat tendința să se acorde alimentației doar atenția cuvenită unei „liste de bucate” și, multă vreme, în disciplina noastră, preocupările legate de studierea științifică, din perspectivă antropologică, a acestui domeniu au fost sporadice, dovadă fiind și lipsa unei bibliografii românești serioase. Prejudecățile sau, s-ar putea spune, poate, „nejustificatele” au fost înlăturate de studiile dnei Văduva, care au demonstrat că analiza atentă a faptelor primare, rezultate în urma unor cercetări sistematice, făcută din perspectiva antropologiei sociale și culturale, duce la conceperea unui discurs care evidențiază simbolică actului alimentar, fie el cotidian sau sărbătoresc, ritual sau ceremonial.

Contribuția autoarei începe de la acuratețea și vastitatea materialului primar (atât de teren, în mare parte propriu, cât și bibliografic), trece prin epuizarea celor mai importante surse teoretice ca să ajungă la elaborarea unui punct de vedere hermeneutic original.

Cartea este structurată în patru capitole: I. *Preliminarii teoretice*; II *Simbolism alimentar*; III. *Practici rituale alimentare*; IV. *Actul alimentar creator de rol și statut social* și este însoțită la sfârșitul fiecărei părți de o foarte detaliată bibliografie care cuprinde și trimiteri la materialul primar.

Deși diferite ca întindere, toate capitolele au o egală importanță în economia lucrării, deoarece se susțin reciproc și demonstrează corectitudinea ideii de la care autoarea a pornit în scrierea acestei cărți, și anume că: „Actul alimentar care deține un loc central în experiența umană implică, mai mult decât orice activitate, tehnici și simboluri, reguli și norme de conduită, tabuuri și prescripții. Studiarea lor poate contribui la explicarea comportamentului uman în numeroase împrejurări, ca și a motivațiilor mentale care se găsesc la baza actelor umane în diferite momente” (p. 230).

Prima parte a lucrării pune în discuție perechile *natură / cultură*, *cotidian / sărbătoresc*, *alimentație ceremonială / rituală* și demonstrează complementaritatea acestor elemente, unele dintre ele, la prima vedere, părând a avea certe valențe dihotomice. Autoarea afirmă existența unei complexități a actului alimentar, care transgresează biologicul, și își sprijină afirmația pe o vastă informație teoretică. Dacă am fost obișnuiți să găsim în studiile de etnologie, cu referiri la tema în discuție, în special spectacularul, dna Ofelia Văduva, în spiritul celor mai moderne idei care se vehiculează astăzi și care subliniază importanța vieții de zi cu zi în cunoașterea antroposului, ne descoperă cotidianul, firescul și ne arată că sărbătorescul și zilnicul sunt fațete ale aceluiași întreg. O contribuție originală a autoarei este și felul în care rezolvă, la nivelul temei luate în discuție (dar cu posibilități de extindere și la alte domenii ale disciplinei noastre), vechea controversă de accepțiuni a termenilor „ceremonial” și „ritual”. Astfel, dna Văduva precizează că: „...o definiție a *alimentației ceremoniale* ar desemna sistemul de bunuri și practici alimentare care (prin tehnici de preparare speciale, mod de consumare și comportament reglat de norme stricte) se detașează de cotidian, contribuind la solemnizarea unor momente cu implicații accentuate în relațiile sociale din comunitate” (p. 21), în timp ce „... *alimentația rituală* se cantonează mai ales în planul spiritual al vieții tradiționale” (p. 21–22).

O dată stabilite reperele teoretice, capitolul II ne introduce în hermeneutica alimentației populare, care este văzută ca un act dublu de comunicare, între oameni și între oameni și divinitate. În cursul acestui complex schimb sunt folosite o mare varietate de semne, de la cele primare până la cele mai complexe, de la alimentele propriu-zise până la gestualitate, cuvinte etc.

Ideea pe care se construiește textul acestei părți a cărții este „sublimarea alimentelor în imaginarul cultural” (p. 31). Autoarea discută simbolică alimentelor naturale, a celor transformate prin preparare, a pâinii și a altor produse care se fac din cocă, a colacilor.

Introduse într-un subcapitol intitulat *Alimente naturale*, mierea, laptele, oul, sarea, peștele, vinul sunt prezentate pe mai multe paliere: istorico-mitologic, religios, care permit încadrarea fiecărui element într-un spațiu cultural lărgit, ceremonial și ritual, cu originale materiale primare culese de autoare din toate zonele noastre. Autoarea demonstrează nu numai o bună cunoaștere a bibliografiei și a realității românești, dar și capacitatea de a circumscrie elementele autohtone în antroposul indo-european.

Cu paginile consacrate pâinii, dna Văduva intră în hermeneutica celui ce ar putea fi considerat simbolul alimentar major și descifrează setul de semne care-i permite pâinii să transmită mesaje între semenii și între oameni și divinitate și să servească nu numai de mediator, dar și de agent de consacrare. Metaforele nu trebuie comentate: *cocă vie și cocă moartă* situează pâinea între substituit și element al vieții; este în același timp simbol și sursă

a existenței. Formularea este emblematică pentru întreaga lucrare, deoarece definește planurile pe care se mișcă tot textul cărții, cel al realității palpabile și cel al mentalității, la fel de adevărate, ascunsă sub veșmântul simbolului, ale cărui voaluri sunt înlăturate pe rând de autoare. Poate cel mai bun argument al acestei afirmații este constituit de subcapitolul *Sinteze simbolice în aluat*, contribuție majoră la cunoașterea colacilor. De altfel, primele studii ale dnei Văduva au avut ca obiect analiza acestui tip de împletituri în aluat și astăzi nici o lucrare serioasă care ar avea ca temă colacii nu ar putea să nu se refere (dacă nu chiar întemeieze!) pe lucrările acesteia. Transgresând semnul grafic propriu-zis, simplu, cercul, crucea, sau complex, șarpele, omul, autoarea comentează simbolică fiecărui tip de colac. Discursul se întemeiază pe o vastă cunoaștere a materialului primar ilustrativ pentru elementele prezentate și argumentația, centrată pe diverse ceremoniale și ritualuri, dezghioacă semnul, pe variate paliere, pentru a ne convinge de primatul și perenitatea simbolurilor. Totodată străbate ideea sincrētismului culturii populare, cu mult mai convingător prezentată de acest tip de analiză decât orice afirmație sentențioasă.

Deși extrem de concise, paginile consacrate colivei, pâștii și mucenicilor ajung ca să ne releve simbolică fiecareia dintre aceste alimente rituale. Coliva este o „metaforă a vieții și a morții, având la bază bine cunoscutul simbolism al grâului ce racordează viața cu moartea prin reînviere” (p. 82); pasca, prin actele ce îi însoțesc prepararea, prin regulile la care se supun cele care o fac și cei care o duc la biserică și o mănâncă, prin forma și ornamentica ei, „se corelează cu simbolul renașterii și regenerării inclus în temporalitatea sărbătorii și vizează revitalizarea...” (p. 86), are „puteri purificatoare” (*ibid.*), iar mucenicii, cu variantele terminologice: sfinți, bradoși, brândușei, sâmti, sunt prezentați ca modelări din aluat ce aparțin deopotrivă cultului morților și simbolicii regenerării, parte a complexelor ritualuri de reînnoire a timpului de la începutul primăverii.

Pentru descifrarea sensurilor acestor „metafore alimentare” este discutată nu numai forma și compoziția lor, ci se subliniază practicile de preparare și contextele în care este oferită această hrană.

O dată comentate și analizate alimentele și simbolică lor, capitolul *Practici rituale alimentare* ne introduce în complexitatea actelor ce însoțesc producerea, datul și primitul hranei în anumite ocazii (cu o atentă comentare a acestor prilejuri), interdicțiile și sacrificiile alimentare. Este, de fapt, capitolul în care accentul cade pe mentalitatea care a generat complicatul sistem de norme ce de multe ori sunt o parte foarte importantă a diferitelor ceremonialuri și rituri. Coerența discursului face și mai convingătoare demonstrația originală a autoarei care, plecând de la simbolică generală a faptelor, le comentează așa cum apar în etnosul românesc, formulă de discurs pe care dna Văduva a ales-o pentru întreaga carte și care, de altfel, este unul dintre importantele atuuri ale volumului.

Autoarea, rezumând principalele interdicții legate de actul cotidian al hrănirii (*Prescripții și interdicții*) și arătând caracterul lor dual: social și ritual, pregătește ampla analiză care urmează și care este deschisă de comentarea postului, văzut ca practică ascetică: considerațiilor referitoare la semnificațiile religioase li se adaugă cele care stabilesc locul postului în gândirea tradițională, dna Văduva relevând elementele comune de transcendență, între laic și religios, sacru și profan. Interesant este modul în care sunt rezolvate aceste dihotomii, care în mentalitatea populară nu sunt deloc ireductibile, una dintre posibilele punți fiind sensul moral, comun oricărei etici, indiferent de caracterul sorgintei ei.

Reluarea unor afirmații ale lui Mircea Eliade și Emile Durkheim este unul dintre suporturile pe care se susține afirmația că postul este un sistem de semne care permit comunicarea cu divinitatea, aserțiune bine documentată de argumente istorice și, mai ales, de fapte etnografice.

O foarte complexă analiză a darului este făcută în subcapitolul *Dialogul magic al darurilor*. Autoarea discută trăsăturile sociale și culturale ale acestui act, care are ca punct de

pornire reciprocitatea, detaliind diferitele sale categorii. Pentru prima oară în literatura noastră de specialitate, după știința noastră, se face o departajare a darurilor după semnificații, la fel ca și a ofrandelor și ni se oferă o dezghiocare a substanței lor, cu ample referiri la ospitalitate, care nu mai este văzută (așa cum a apărut prea adesea în lucrările unor experți) ca o caracteristică a unor grupuri așa-zis „primitive”. Cel mai complex ni s-a părut capitolul *Sacrificiul animalier. Dimensiuni spirituale*, în care este reconsiderat termenul de sacrificiu în sine, din perspectiva comunicării și a renunțării. Viziunea creștină este completată de analiza modelului în devenire istorică și la nivelul individului, ceea ce permite o abordare semantică a fenomenului sacrificial, văzut și analizat ca un cumul de simboluri.

Principalele puncte de vedere ale antropologiei europene privitoare la teoria sacrificiului sunt discutate paralel cu ideile conținute de *Biblie* și prezentarea este completată și exemplificată de materiale primare originale românești. Evident, dna Văduva nu face o simplă consemnare, ci pătrunde în semantica sacrificiului demonstrând existența, în mentalitatea populară românească, a unui sistem coerent de simboluri. În cadrul acestui discurs este prezentată masa comună, contextual (actanți, timp, prilej), împărțită în „masa cu semenii” și „masa cu strămoșii”, ambivalența mergând pe același tip ca și *dar/ofrandă*, complementaritate și nu dibotomie; „masa cu Divinitatea”, deși în aceeași secvență, oarecum este aparte dat fiind accentul spre transcendent.

Fără să sublinieze nici un moment importanța legăturilor pe care le face, autoarea prezintă, în fapt, un original discurs despre teluric și divin, laic și religios din punct de vedere hermeneutic.

Încheierea volumului este făcută de o scurtă discuție asupra *Actului alimentar creator de rol și statut social*, în care accentul cade pe femeie, actant și participant, păstrător și inovator. Într-o societate care funcționează încă pe structuri în care femeia apare ca un complement și mult mai rar ca vioara întâi, capitolul este necesar și îndeamnă la reconsiderarea rolului și statutului tradițional feminin.

Lucrarea dnei Ofelia Văduva, întemeiată pe o foarte bună cunoaștere a lucrărilor teoretice și pe o calitate de excepție a materialului primar informativ, este o extrem de valoroasă contribuție la cunoașterea domeniului abordat, prin originalitatea și coerența demonstrației.

Alina Ioana Ciobănel

EUGEN COMȘA, Figurinele antropomorfe din epoca neolitică pe teritoriul României, București, Editura Academiei, 1995, 224 p.

Cartea dnului E. Comșa continuă și întregeste o mai veche preocupare a autorului, concretizată în seria de studii dedicate figurinelor neolitice – *Date despre un tip de figurină neolitică de os*, în SCIVA, 27, 1976, 4; *Figurinele de marmură din epoca neolitică pe teritoriul României*, în „Pontica”, IX, 1976; *Despre figurinele „en violon” din aria culturii Gumelnița*, în „Pontica”, X, 1977; *Les figurines en os appartenant à la phase moyenne de la culture Gumelnița*, în „Dacia”, XXII, 1979; *Typologie et signification des figurines anthropomorphes néolithiques du territoire roumaine*, în vol. *Les religions de la préhistoire*, Valcamonica Symposium, Capo di Ponte, 1975; în colaborare cu Octavian Răut, *Figurine antropomorfe aparținând culturii Vinča descoperite la Zorlențu Mare*, în SCIVA, 20, 1969. Elaborarea prezentei lucrări, căreia i se va adăuga una similară referitoare la figurinele

zoomorfe, se înscrie într-un proiect amplu care constă într-o lucrare de sinteză despre epoca neolitică de pe teritoriul României. Pentru aceasta autorul a înaintat deja spre tipărire un volum despre obținerea hranei în cursul epocii neolitice și este pe cale de a finaliza un altul, privitor la uneltele de silex din aceeași perioadă.

Cartea debutează cu un istoric al descoperirilor și cercetărilor figurinelor antropomorfe, începute în deceniul șapte al secolului XIX. O primă triere a informației are în vedere suportul material al pieselor – de lut ars, de os, de marmură, de aur; fiecare beneficiază de un capitol aparte. Pornind de la premisa că figurinele reflectă aspecte ale suprastructurii comunităților neolitice, problemelor de cultură materială și spirituală li se dedică ultimele două capitole ale cărții. Partea a doua conține planșe cu desene ale tuturor exemplarelor prezentate, ceea ce, în mare, se suprapune inventarului de figurine găsite, până în prezent, pe teritoriul României.

Criteriul cronologic oferă sistematizarea materialului în interiorul capitolelor, oferind implicit imaginea răspândirii geografice a figurinelor. În coordonatele oferite de fiecare cultură arheologică în parte, autorul operează cu criteriul tipologic, căci este căutată piesa reprezentativă pentru o anumită cultură sau fază a ei, fără a fi neglijate variante ale sale sau chiar figurinele atipice; în acest sens, capitolul III se intitulează *Tipuri deosebite de figurine de lut ars*.

La conținutul informativ extrem de bogat al cărții contribuie faptul că sunt descrise cu lux de amănunte toate figurinele; un exemplu îl oferă bagajul de informații atașat unei piese descoperite la Păuca, aparținând culturii Petrești, căreia îi sunt arătate toate detaliile. Ea „are capul mic, cu nasul arcuit, mărginit de înțepături ovale, redând ochii, și de una mai mare, reprezentând gura. Lobii urechilor sunt lățiți lateral și fiecare are câte un mic orificiu, pe mijloc. Gâtul este gros și înalt. Partea de sus a corpului este mică, scundă, cu sânii rotunzi, slab reliefați. Brațele sunt ca două prelungiri laterale, scurte, subțiate spre vârf. Partea de jos a figurinelor (sic!) este masivă, cu steatopigie accentuată. După părerea lui Iuliu Paul, steatopigia la figurinele culturii Petrești este documentată numai pe acelea din faza Petrești A. Abdomenul nu este preminent. Picioarele le are groase, relativ scurte, fără indicarea labelor. În față, mai jos de sâni și pe spate, are un decor din linii incizate. Pe partea din față sunt două benzi late, ornamentate, ambele puțin oblice. Prima este alcătuită din trei linii incizate, paralele și distanțate. Între ele sunt linii regulate, în zig-zag. Cea de-a doua bandă, făcută între partea inferioară a abdomenului și până deasupra genunchilor, este formată din patru linii incizate, paralele, cu linii în zig-zag între ele. Pe fesele figurinei sunt trasate două benzi similare, acoperite cu aceleași linii în zig-zag. Deasupra și dedesubtul lor sunt mai multe linii incizate, paralele, dese. Pe piciorul păstrat sunt câteva linii paralele, oblice, grupate câte două” (p. 34–35). Pe lângă cele „obișnuite”, sunt descrise cu aceeași acuratețe figurine colorate, purtând mască, așezate pe un scăunel sau pe pământ, cărând o greutate în spate (p. 42), vase antropomorfe (p. 43) etc. Majoritatea sunt reprezentări feminine. Când aspectul exterior al pieselor ridică întrebări asupra posibilelor reprezentări și funcții pe care le-ar fi avut la data construirii lor, interesul autorului se manifestă și în această privință, Domnia sa propunând, de exemplu, o ipoteză interesantă referitoare la o serie de obiecte mici din os, provenite din aria culturii Gumelnița: pornind de la câteva constatări obiective, autorul trage concluzia că, deși prin formă se aseamănă în conturul omenesc, „piesele respective au fost întrebuințate în alte scopuri, probabil practice”. „Înclinăm să credem că ele au făcut parte, ca elemente componente, din instrumente muzicale. Ne gândim la instrumente simple, prelungi, cu câte trei corzi” (p. 66), informație utilă pentru o mai bună cunoaștere a nivelului de cultură artistică a oamenilor neolitici. Uneori atitudinile personajelor îi permit autorului să stabilească paralele etnografice de tipul analogiei între figurine Hamangia 1, care au zona pieptului puțin lățită lateral, de la care pornesc brațele subțiri în relief, cu palmele așezate pe abdomen, și constatarea că, „Până nu demult, în vestul țării noastre [observăm totuși că zona

nu se suprapune culturii Hamangia, n.n. L.J.] femeile gravide obișnuiau să țină mâinile pe abdomen, ca și acelea redată pe figurine" (p. 44). Despre câteva figurine aparținând culturii Gumelnița, faza Jilava, ce reprezintă femei în picioare, purtând câte un vas pe cap, autorul apreciază că acestea „reflectă un obicei străvechi, practicat de femeile neolitice din comunitățile culturii Gumelnița, anume acela de a purta vase, eventual alte greutăți, pe cap. După cum se știe, un astfel de obicei este bine atestat și în zilele noastre, în regiunile din sudul Peninsulei Balcanice" (p. 119). Ținând cont de faptul că, în ceea ce privește teritoriul României, „tocmai din zonele în care s-au retras, în vechime, comunitățile de la sfârșitul culturii Gumelnița, se practică de către femeile zilelor noastre același obicei, de a purta vasele pe cap" și că mai spre sud, „în zona de dealuri din nord-vestul Munteniei și nord-estul Olteniei, în regiunea județului Olt, în prezent, vasele se poartă pe umeri și nu pe cap", este ridicată întrebarea dacă „nu cumva avem de-a face, cel puțin cu o continuitate a unui obicei din vechime până astăzi, în nord-vestul Munteniei" (p. 119).

Rezolvarea problemelor tehnice este indispensabilă bunei funcționări și dinamici a oricărei comunități, astfel încât ar fi inoportun să se vorbească despre produse finite ale unei epoci, trecându-se sub tăcere etapele tehnologice care au dus la crearea lor. Nu foarte frecvent, probabil datorită nivelului actual al cunoștințelor ce privesc acest sector de activitate al perioadei neolitice, dar și pentru că dominantă cărții este arheologia și nu etnografia, lucrarea dnului Comșa oferă totuși sugestii asupra tehnicilor de lucru. Figurinele din faza Cucuteni A au fost „de obicei modelate din lut curat, fără amestec, fiind lucrate, aproape totdeauna, din două jumătăți, bine sudate între ele. Figurinele fazei au fost arse la roșu. Dimensiunile lor variază între 4 și 25 cm" (p. 37). În ceea ce privește obiectele de lemn, era cunoscută „metoda de a îmbina diferitele componente ale mobilelor prin metoda cepului, adică prin facerea unor găuri ovale, în placa spetezei [unui scaun din așezarea gumelnițană de la Jilava, n.n.], și fixarea în ele a capetelor înguste, a marginilor celeilalte părți a scaunului. O astfel de metodă este destul de complicată și presupune anumite cunoștințe speciale în privința prelucrării lemnului. Prin urmare, faptul poate duce la presupunerea existenței unor meșteri în realizarea mobilierului neolitic" (p. 104). Exemplul este edificator pentru ilustrarea avantajelor unei viziuni interdisciplinare, câtă vreme de la observarea atentă a unui obiect și a modului său de confecționare s-au putut extrage informații asupra modului de organizare a societății (existența specializării profesionale).

În capitolul VII, *Elemente ale vieții materiale și figurinele neolitice*, sunt abordate sectoarele îmbrăcăminte, încălțăminte, pieptănătură, podoabe și piese de mobilier ale comunităților neolitice de pe teritoriul României; reperele cronologice și zonal oferă sistematicitate expunerii. Apreciera ornamentelor de pe figurine ca piese de îmbrăcăminte urmează, de cele mai multe ori, o argumentație pertinentă, despre o piesă ce aparține culturii Boian, găsim subliniat faptul că „picioarele figurinei nu sunt separate prin adăncitură prelungă sau prin linie incizată și că decorul continuă de pe un picior pe altul. Ținând seama de cele de mai sus, considerăm că decorul descris imită pe acela al unei piese de îmbrăcăminte, anume un tip de fotă. În cazul în care ornamentul de pe figurină ar fi redat tatuajul, spiralele ar fi fost trasate pe fiecare picior în parte" (p. 78). Ca elemente vestimentare socotite a fi redată pe figurine apar fota, rochia lungă legată la mijloc cu un brâu lat, rochia largă în talie sau „en cloche", bluza cu bretele, un cojocel, brâul etc. Ca elemente masculine sunt brâul și „un soi de pantaloni" (cultura Precucuteni) etc.; figurinele masculine fiind puține, informațiile referitoare la costumația bărbătească sunt la rândul său sărace. Adăugăm că tiparele de croire a pieselor vestimentare sunt diverse (mai ales în ceea ce privește rochiile) și specifice anumitor culturi. Datele despre încălțăminte sunt expuse de asemenea pe culturi, în ordine cronologică. Alături de personaje desculte apar figurine încălțate cu cizme, opinci, sandale (?), papuci, toate de diferite tipuri. În cazul în care părul a fost redat pe figurine, el apare fie lăsat liber pe spate și (sau) pe umeri, cu cărare sau fără,

fie prins în coc (mai rar) sau împletit în cozi. Studiarea pieptănăturilor este utilă înțelegerei diferențierilor sociale după criteriul vârstei. Obiceiul, atestat pe tot teritoriul României în sec. XX, de a marca printr-un anumit mod de purtare a părului apartenența la o categorie socială sau alta, este susceptibil de o vechime foarte mare, fără ca acesta să certifice, după opinia noastră, în mod îndubitabil o continuitate. Semnalăm două figurine aparținătoare fazei Cucuteni A, găsite la Trușești, care reprezintă tinere negravidă cu părul împletit în patru cozi lăsate pe spate, ca și sugestia lui E. Comșa „că în arealul culturii Cucuteni, pe întinsul Moldovei exista obiceiul ca tinerele necăsătorite, ca să se diferențieze de cele măritate, să poarte părul lung, împletit sub formă de cozi, așezate pe spate” (p. 47). Dintre podoabele prezentate, cele mai frecvente sunt măgelele, mai rar brățările; pe majoritatea figurinelor feminine de lut nu au fost redată podoabe. Studiarea diferitelor categorii de materiale din epoca neolitică face posibilă cunoașterea și a unor piese de mobilier din acea vreme. Printre ele, multe scăunele, măsuțe de cult, posibile paturi, lăzi pentru păstrarea rezervelor de grâu etc.; „pe lângă alte materiale, și tipurile de scaune miniaturale de lut ars constituie elemente specifice pentru o cultură sau alta, deci sunt strâns legate de o anumită populație, de obiceiurile și credințele ei” (p. 103).

O primă problemă ridicată de relația *Figurinele neolitice și aspecte ale vieții spirituale* (cap. VIII), mai precis ale manifestărilor magice și ceremoniale este cea a **tatuajelor**. Pentru a separa elementele decorative de pe figurine în reprezentări ale pieselor de îmbrăcăminte și reprezentări ale tatuajelor, un criteriu operant îl oferă posibilitatea ca ornamentele de pe fața figurinelor să reprezinte tatuajul (p. 107). Situația se complică în cazul ornamentelor de pe corp, când delimitarea devine mai dificilă. Vorbind despre îmbrăcăminte am văzut cum autorul o separă de tatuaj; despre o piesă descoperită la Fărcașu de Sus (cultura Dudești), decorată cu motive spiralice de linii incizate pe sâni și pe umeri, D-sa apreciază că „un tatuaj nu se poate face direct pe sâni. Prin urmare, considerăm că ornamentele amintite sunt ale țesăturii îmbrăcăminte” (sugerăm totuși că în asemenea situații este posibil ca personajele redată prin figurine să fi fost pictate cu ocazia manifestărilor ritual-ceremoniale, caz în care interdicția tatuării sânilor nu s-ar mai menține). Cultura cea mai bogată în figurine susceptibile de a reda tatuajul este Gumelnița; în cadrul acesteia piesele din os „tătuate” reprezintă copii (p. 109-110). O seamă de figurine antropomorfe din epoca neolitică au redată pe fețele personajelor **măști**, fapt care ar putea reflecta obiceiul ca ele să fi fost folosite și pe fețele oamenilor cu ocazia unor manifestări religioase, pe care E. Comșa le leagă în special de cultul fertilității și al morților (p. 115); în ceea ce privește cultul morților o problemă o ridică faptul că doar figurinele feminine (cu excepția „Gânditorului” de la Hamangia care, împreună cu „Femeia șezând” „au redată pe față câte o mască, în poziție oblică” – p. 111) apar mascate. Cea mai bogată în informații despre măști este, până la ora actuală, cultura Vinča. Cercetarea figurinelor antropomorfe oferă informații și asupra domeniului **coreologic** al vieții spirituale a epocii neolitice. Despre dansuri (E. Comșa le apreciază pe toate ca fiind rituale) „datele documentare [...] nu sunt prea multe, fiind vorba de reprezentări plastice” (p. 115). Din faza de tranziție de la cultura Boian la Gumelnița datează figurina cea mai veche redând un bărbat dansând. „După părerea noastră, figurina înfățișează un personaj executând un dans, compus din salturi și alte diferite mișcări. Un astfel de dans, desigur, că nu îl interpreta oricine, ci numai anumite persoane deosebite (de tipul vrăcilor), din cadrul comunității” (p. 116). Piese care au servit ca suport sau picior de vas înfățișează grupuri de personaje, îndeosebi femei, dansând ceea ce a fost identificat cu o horă (v. de ex. celebra „Horă de la Frumușica” aparținând perioadei Cucuteni A). „Despre picioarele de vase sau despre suporturi au fost formulate două păreri deosebite: una conform căreia figurinele feminine reprezintă cariatide, fiecare grup sprijinind câte un vas. După a doua părere, grupurile de personaje redau dansatoare, care execută un dans ritual similar horelor din zilele noastre” (p. 117). E. Comșa atribuie acestor piese „o anumită semnificație de caracter magic legată, probabil, de cultul fertilității” (p. 117). Legate de manifestări ale

complexelor magice ce au funcționat în perioada neolitică sunt și obiectele de tip **amuletă** sau **talisman**, cărora, fără să li se fi acordat un subcapitol aparte, le-a fost punctată de-a lungul lucrării posibilitatea existenței și funcționării: este și cazul unei figurine de aur descoperite în dreptul sternului unui copil, în cadrul necropolei gumelnițene de la Vărăști: „astfel de figurine erau purtate atârnate de gât de către fete și femei” (p. 125); de asemenea numeroase figurine de os erau probabil purtate „atârnate cu un șnur de către fete și femei tinere, în directă legătură cu cultul fertilității” (p. 124).

Scrisă într-un limbaj accesibil nu doar arheologilor, cartea se adresează în egală măsură etnologilor prin conținutul său informativ și prin căile spre problematizare pe care le deschide. „Carte de lucru”, ea își găsește locul pe masa de studiu a oricărui cercetător al istoriei, religiei și culturii populațiilor care au trăit pe teritoriul României.

Laura Jiga

VIRGILIU FLOREA, Folcloriști ardeleni. Colecții inedite de folclor, Academia Română – Filiala Cluj-Napoca, Cluj-Napoca, Editura Transilvania Press, 1994, 92 p.

Dl prof. Virgiliu Florea, cel care a debutat în 1967, sub îndrumarea lui I. Mușlea, semnând „contribuții minuțioase, urmărite cu tenacitate, despre trecutul folcloristicii transilvănene” și care avea să impresioneze ulterior printr-o teză de doctorat atent elaborată, în spiritul acurateții științifice, asupra activității folcloristului Enea Hodoș (1974), se distinge din nou prin relativ recenta sa lucrare *Folcloriști ardeleni. Colecții inedite de folclor*, apărută sub egida Academiei Române, filiala Cluj-Napoca, în 1994.

Lucrarea se deschide cu un *Cuvânt înainte* al autorului, ce avertizează atât pe lectorul „specializat”, cât și pe iubitorul de fenomen folcloric de pretutindeni, că „textele colecțiilor în discuție se caracterizează, cu puține excepții, prin arhaicitate, autenticitate și frumusețe poetică”.

Cele cinci capitole ce urmează acestei deschideri sunt urmare a unor mai vechi preocupări de istorie a folcloristicii românești ale dlui Virgiliu Florea, după cum urmează:

1. *Dimitrie Cioflec, folclorist* (p. 7–46) reprezintă reluarea unui studiu anterior, *Dimitrie Cioflec, folclorist*, din „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1965–1967”, Cluj, 1969, p. 377–408; 2. *Augustin Bunea, culegător de poezii populare* (p. 46–66) constituie o altă punere în valoare a unui studiu precedent cu același titlu din „Revista de etnografie și folclor”, 12 (1967), nr. 1, p. 61–73. Capitolele mediane sunt revigorante prin ineditul informației; 3. *Culegeri folclorice inedite ale elevilor din Blaj (1876–1879)* – (p. 66–114) și 4. *Un septiman din Blaj, colaborator, la 1878, al lui B.P. Hasdeu* (p. 114–145), ambele plasând tărâmul Blajului într-un con de lumină benefică, estimat ca fiind un teritoriu al proliferării factorului folcloric autentic, începând cu citarea lui Nicolae Pauleti, discipol al lui Timotei Cipariu, care culege „cea dintâi mare și autentică colecție de poezie populară românească făcută pe teren”. Sunt menționați I. Micu-Moldovan, Alexiu Viciu, Al. Ciura, Teodor Petrișor și Iosif H. Lița și se reiterează importanța pe care a avut-o, în secolul al XIX-lea, revista „Filomela” – ce impune la rândul său reevaluarea personalității lui Iosif Vasile, Pantelie Vălean și Ioan Brânzeu.

Ultimul capitol, 5. *Preocupări folclorice în revista manuscrisă «Rosa cu ghimpi» (1877–1894) a studenților români de la Universitatea din Budapesta*, ca și primele două secțiuni, își are rădăcinile în preocupări de dinainte, regăsindu-se sub același titlu în

„Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1971–1973”. Cluj-Napoca, 1973 (p. 683–718).

Cartea, privită în ansamblu, este organizată, la nivelul fiecărui capitol, într-un sistem binar: prezentarea contextului social-istoric din care se decupează valoric o școală folcloristică sau o personalitate distinctă a unui folclorist și prezentarea sui-generis a unor texte reprezentative.

Utilizarea unui set de ilustrații (fotografii, documente) îmbunătățește elaborarea minuțioasă. Statutul organizat și documentat al prezentării invită la o lectură atentă.

Elena-Carletta Brebu

SIMION FLOREA MARIAN, *Legende despre flori, insecte și păsări*.

Ediție alcătuită, îngrijită și prefată de Ilie Moise, Sibiu, Editura Transpres, 1996, 182 p.

Toate studiile, sintezele și culegerile apărute sub semnătura lui Simion Florea Marian poartă pecetea lucrului bine făcut și gândit.

Legende despre flori, insecte și păsări, apărută de curând la Sibiu într-o ediție alcătuită, îngrijită și prefată de domnul Ilie Moise, stârnește interesul, deopotrivă, al folcloriștilor, etnografilor, botaniștilor și zoologilor, lingviștilor, căci materialul tipărit, chiar dacă selecția este, neîndoielnic, subiectivă, poate purta cel puțin două alte titluri: *Mic tratat de botanică și zoologie* sau *Mic dicționar de botanică populară românească* etc.

Pentru că lucrarea este, într-adevăr, restrânsă, valoarea ei rezultă însă și din faptul că multe din aceste legende au fost salvate de la pieire datorită atenției mereu vii a lui Simion Florea Marian. Totdeauna bine informat și intenționat, la zi cu tot ceea ce se tipărea, academicianul Marian a adunat material din mai toate zonele țării, din publicațiile ce apăreau în diverse orașe românești.

Importanța acestor legende despre flori o pot confirma botaniștii noștri, care întâlnesc, recitind textele, echivalente populare ale diferitelor denumiri date plantelor răspândite pe teritoriul românesc: *Cordalis cava* este planta pe care tot românul o denumeste, mai simplu, „brebenel”. Din texte nu rămânem doar cu numele plantelor, ci și cu caracteristicile lor, cu descrierea amănunțită. Untișorul, spre exemplu (*Rarunculus ficaria*), crește prin păduri, tufișuri, livezi umbroase și umede și apare primăvara: „[...] s-a prefăcut într-un buburel și s-a lăsat la fundul apei, din păraușul pe lângă care se preumbla [...]”. Cum se topește gheața, îndată răsare și sălățița și ca atare stă el apoi la pândă pe lângă păraușe [...]” (p. 44).

Zoologul, citind legendele despre insecte și păsări, poate avea satisfacții. Căci descrierea checherițelor, spre exemplu, care sug sângerile oilor și sunt de un roșu întunecat sau cărămiziu-întunecat, ei, specialiștii, pot să o găsească dezvoltată, cu mai multe alte detalii, într-un tratat științific, sub titlul *Ixodes ricinus*.

Legende selectate de domnul Ilie Moise sunt importante și sub aspectul lor formal.

Ce-i drept, multe din aceste texte vin să înrăutățească părerea unor specialiști care susțin că legenda nu are schemă poetică proprie. La nivel structural, textele sunt organizate ca niște povestiri (unele), cele mai multe ne amintesc de basme și câteva doar răspund unei scheme formale tipice legendei ca specie folclorică.

Busuiocul, ca să luăm un singur exemplu, are formulă de deschidere proprie legendei: „Odată, e mult de-atunci, o copilă...” și formulă de încheiere tipică acestei categorii: „De atunci se numi floarea, după numele amantului, care se chema Busuioc” (p. 24).

Foarte interesante, rămân cele cu structuri hibride: încep în maniera basmului („zice că era odată un împărat și-o împărăteasă cari aveau toate bunătățile de pe lume, numai copii nu aveau...”) și sfârșesc cu formulă de legendă („Și deoarece Floarea, adică fiica împăratului, a fost prefăcută în floare tocmai pe timpul Paștilor, de aceea se numește și floarea aceasta Floarea Paștilor” – p. 27).

Etnograful recunoaște multe din obiceiurile, ritualurile, credințele românilor, din felul lor de viață, citând aceste legende. *Palma voinicului* ne spune clar că românii își plâng morții trei zile, timp în care răposații stau întinși pe laiță și apoi sunt înmormântați. În următoarele zile mama sau cea mai apropiată femeie a mortului merge și bocește la țințirim. Mai aflăm din această legendă că, răsărind o floare ciudată pe mormântul fiului, planta ce seamănă cu o mână de flăcău, mama o smulge și fuge cu ea la preot – sfătuitorul oamenilor simpli, de la sate. Acesta, mirat, vine la locul unde odihnește băiatul și se roagă adânc pentru liniștea lui. Mai mult, sfătuiește pe părinții celui dus în lumea fără dor să-l lase să odinească în pace, în sânul lui Dumnezeu care i l-au dat și la care s-a întors.

Aceasta este mentalitatea omului simplu, care privește moartea fără „supărare”, ca pe ceva aflat la mâna Domnului.

Culegerea de legende alcătuită de Sim. Fl. Marian și selectată de domnul Ilie Moise dovedește încă o dată că marele nostru etnolog a înțeles și apreciat genialitatea creatorului popular, perspectiva largă în simplitatea lui, capacitatea de a imagina și explica subtil și perfect motivat geneza sistemului în al cărui centru se află el însuși.

Aurelia Zmeu

IOAN G. BIBICESCU, Corespondență. Ediție alcătuită, îngrijită, studiu introductiv, note și bibliografie generală de Virgiliu Tătaru, Drobeta-Turnu-Severin, Centrul Creației Populare Mehedinți, Editura Radical, 1996, 214[–248] p.

Personalitatea complexă a lui I. G. Bibescu se cere readusă în conștiința noastră, nu doar ca o imagine cu o rezonanță particulară într-una dintre epocile trecute, ci și ca exemplu de îmbinare simbiotică a unor calități aparte (folclorist, gazetar, om politic), generate de cel mai onest și cald patriotism.

De la stingerea din viață a lui I. G. Bibescu s-au scurs deja 72 de ani, iar apariția volumului *Correspondență*, sub egida Centrului de Creație Populară Mehedinți, 1996 și sub directă îngrijire a dlui Virgiliu Tătaru, este un gest pios și salutar, deoarece plasează într-o lumină fidelă obiectivității activitatea de-o viață a celui ce s-a născut la 8 octombrie 1848 la Cerneți, județul Mehedinți.

Lucrarea a presupus o elaborare minuțioasă și un demers laborios în plan documentar, având o structură tripartită: 1. un „cuvânt înainte” semnat de Nicolae Iorga, urmat de un consistent studiu introductiv sub semnătura lui Virgiliu Tătaru; 2. un corpus de epistole definitorii pentru toate domeniile de activitate ale lui I. G. Bibescu; 3. un set de fotografii – mărturii istorice ale epocii.

Prima parte a acestei cărți debutează cu portretul lui I. G. Bibescu în viziunea lui Nicolae Iorga: „Ceitorul pasionat, ziaristul cu avânt, culegătorul cântecelor populare...” (p. 5). Urmează studiul dlui Virgiliu Tătaru, care își asumă rolul de a-l situa și de a-l decupa din epoca sa pe redactorul jurnalului „Românul”: „Când vorbim sau așternem pe hârtie

rânduri despre C. A. Rosetti, Mihail Kogălniceanu, Ion C. Brătianu, Petre Carp, Ion Ghica. Nicolae Iorga [...] este absolut obligatoriu să ne referim, într-un fel sau altul, și la cel care a fost I. G. Bibicescu. Și aceasta pentru că destinele acestor luminați vizionari s-au armonizat, cu o incredibilă forță, în momentele cruciale ale poporului român” (p. 6).

Editorul a punctat activitatea jurnalistică a lui I. G. Bibicescu, colaborările la publicațiile: „Românul de duminică”, „Libertatea”, „Constituțiunea”, „Conștiința națională”, „Epoca”, „Cugetarea”, „Actualitatea”, „Revista Dunării” ș. a., dar accentul cade pe jurnalul „Românul”, în redacția căruia (la alegerea liberă a lui C. A. Rosetti), I. G. Bibicescu va lucra timp de 12 ani.

Se va evidenția apoi rolul istoric și politic pe care I. G. Bibicescu și l-a asumat pe deplin, în momentul 1877, iar cuvintele acestuia sunt perfect valabile și astăzi: „Nu suntem datori încă o dată să afirmăm și să declarăm în fața Europei că România este o națiune care va ști să moară pentru apărarea drepturilor și că, liber de orice legătură cu Turcia, statul român este absolut independent?” (*Adunarea deputaților din 9 Mai*, în „Monitorul Oficial al României, nr. 18/27 mai/8 iunie 1877).

Secvența a doua a cărții, alcătuită dintr-un număr de epistole al căror caracter se înscrie în latura edilitară, economică, politică – și prea puțin intimă –, reprezintă o strălucită evidențiere a activității lui I. G. Bibicescu: funcționar la primăria din București, deputat în parlament, consilier comunal al primăriei din București, locuitor de primar al Bucureștiului (1883), director (din noiembrie 1895), viceguvernator (1914–1916), guvernator (1916–1921) și guvernator onorific (1922–1924) al Băncii Naționale.

Lectura acestor pagini imprimă cititorului o accentuare a simțământului de apartenență la neamul românesc, conturează voința asumării istoriei ca pe o moștenire și ca pe o datorie sacră și dovedește încă o dată că adevăratele valori – indiferent de domeniul în care se impun – sunt viabile, eterne.

Ultima secvență a lucrării dlui Virgiliu Tătaru cuprinde un set de imagini (fotocopii) reprezentând, printre altele: Banca Națională a României, intrarea prințului Carol în România la 14/27 martie 1866, un portret al reginei Elisabeta, al regelui Carol I etc., dar și fotografii ale lui B. P. Hasdeu, N. Iorga, P. P. Carp, Th. Rosetti și alții.

Volumul este întregit de o bibliografie generală minuțioasă, cu 125 de trimiteri.

Ca un amendament: considerăm că meritele de folclorist sunt insuficient conturate. Facem referire aici la culegerea de folclor *Poezii populare din Transilvania* a lui I. G. Bibicescu, apreciată în epocă de B. P. Hasdeu, și, de asemenea, la monografia comunei Vâlcele – județul Covasna (1881–1886) care conține aproximativ 500 piese (doine, strigături, colinde, cântece bătrânești ș.a.), lucrare elogiată de G. Ionescu-Gion pentru fidelitatea reproducerii textelor populare. Se pare, de asemenea, că tot lui I. G. Bibicescu îi datorăm substituirea sintagmei „culegător de folclor” cu noțiunea de „folclorist” (v. *Dicționarul folcloriștilor*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1979).

Lucrarea este meritorie și poate fi socotită un început de drum.

Elena-Carletta Brehu

„Revista de etnografie și folclor”. tomul 41, nr. 1–2 și 3–4/1996

Surmontând cu greu dificultățile economiei de piață, cea mai prestigioasă apariție editorială de etnografie și folclor a Academiei Române se „încăpățânează” să apară ritmic.

De altfel, nr. 1–2 gravitează în jurul a două evenimente de referință în cultura românească: împlinirea a 130 de ani de la înființarea Academiei Române și a 40 de ani de

apariție neîntreruptă a „Revistei de etnografie și folclor”. Acestor două evenimente li se datorește prezența în paginile acestor prime numere ale lui 1996 nume de prestigiu precum cele ale acad. Virgiliu N. Constantinescu, prof. Paul H. Stahl, prof. dr. Al. I. Amzulescu, prof. dr. Ion. Șeuleanu, prof. dr. Titus Moisesu. Este un bun prilej de rememorare a momentelor hotărâtoare pentru așezarea pe baze rigurose științifice a studiilor și culegerilor de folclor, cât și pentru evocarea unor figuri proeminente ale acestui segment al culturii naționale. Totodată, la cele două aniversări, se conturează, deopotrivă, profile mai puțin cunoscute, proiecte neîmplinite, tendințe și trasee posibile în etnologia modernă. În rubricile „Note și discuții”, „Recenzii” și „Breviar”, sunt prezentate evenimentele anului 1995, întruniri internaționale, publicații periodice și noi apariții editoriale.

Celălalt volum, cuprinzând nr. 3-4, are ca puncte de referință două manifestări științifice desfășurate la sfârșitul anului trecut: „Congresul spiritualității românești” (Herculane, 17-19 noiembrie) și „Etnografia românească în localitățile din arcul intracarpatic” (Sf. Gheorghe, 25 noiembrie). Revista publică o seamă dintre lucrările prezentate la aceste întruniri conferindu-le astfel o circulație amplă și bine meritată. Un alt eveniment al anului 1995, „Centenarul Blaga”, este punctat prin trei articole care elogiază personalitatea poetului-filosof, înscriind-o pe rând în operele culturii universale, sentimentului românesc al ființei și în cea a culturii tradiționale orale. Rubrica de „Studii și materiale” propune puncte de vedere tradiționale sau novatoare asupra sacralului, profanului și sărbătorescului într-o fericită reuniune de nume și într-o unitate de subiecte. Remarcăm deschiderea a două rubrici: „Folcloriști și etnografi contemporani” (o idee valoroasă a redactorului-șef, dr. Al. Dobre, de a institui un potențial dialog între personalități și cititori prin creionarea profilelor celor mai reprezentative și prin furnizarea unor biografii complete) și „Ancheta internațională REF” realizată de prof. dr. Nicolae Constantinescu de la Catedra de Etnologie și Folclor a Universității din București, stăruind asupra acesteia din urmă întrucât tema mi se pare deosebit de incitantă: *De ce studiez folclorul azi?* Răspunsurile sunt așteptate de la oricine mai are romantismul de a crede într-o existență prezentă și viitoare a culturii populare.

Narcisa Știucă

(Reprodus după Centrul Național de Conservare și
Valorificare a Tradiției și Creației Populare, „Buletin
informativ”, nr. 1 (56), ianuarie 1997, p. 29-30)

CATHERINE BELL. *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York, Oxford University Press, 1992

Devenit încă din antichitate și de-a lungul evului mediu o constantă a literaturii etnografice și analizat comparativ în secolul nostru de antropologia culturală și de istoria religiilor, ritualul constituie în prezent un domeniu de cercetare distinct și interdisciplinar: monografia lui Victor Turner (*The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, 1969) și a lui Jean Cazeneuve (*Sociologie du Rite*, 1971), de exemplu, problematizează

comportamentul ritualic de o manieră mai generală decât clasificarea „riturilor de trecere” (Arnold van Gennep, 1909) sau evidențierea „schimbului de daruri” (Marcel Mauss, 1925).

Lucrarea Catherinei Bell situează ritualul într-un și mai înalt grad de generalizare, aproximând densitatea deosebită a „ritologiei” actuale și, mai ales, precizându-i acesteia coordonatele metodologice și conceptuale.

Ritualul este conceptul-cheie al lucrării; cercetătoarea americană preia distincția lui Max Gluckman (1962) dintre „ritualism” și „ritualizare”, referindu-se și la alte forme de comportament ritualizat decât cele circumscrise unui cult și unor instituții religioase.

C. Bell înțelege ritualizarea ca fiind un „strategic mod de acțiune” (*way of acting*), care „se distinge de activitățile cotidiene”, fiind, „la un nivel de bază”, însăși „producerea acestei diferențieri” și stabilind, „la un nivel mai complex”, un „contrast privilegiat, diferențindu-se în sine ca un lucru important sau puternic” (p. 7, 74, 90).

Prima secțiune a lucrării (*Teoria ritualului*) este axată pe dihotomia *gândire-acțiune* (recurentă în diversele interpretări ale ritualului, la autori precum Émile Durkheim, Victor Turner, Clifford Geertz), exprimată prin „trei permutări”, în funcție de poziția teoretică adoptată: ritualul se opune, morfologic, credinței; ritualul și credința se integrează; ritualul presupune participanți și observatori (ceea ce implică și statutul antropologului *vis-à-vis* de obiectul cercetării sale).

O a doua secțiune (*Practica ritualului*) prilejuiește lui Bell o definire a *practicii*, ca atare („situațională, strategică, confuză, reflectând ordinea lumii”, p. 88); în particular, practica ritualului (*ritualization*) creează un „corp social ritualizat” (totodată, „agent ritualizat”), care – printr-o „competență rituală” (*ritual mastery*) – să poată reproduce experiența ritualică „în afara ritului respectiv” (p. 116).

Cea de-a treia parte a lucrării (*Ritualul și puterea*) corelează ritualizarea cu anumite categorii ale gândirii politologice (puterea, ideologia, legitimarea), spre a identifica în ritual o „strategie fundamentală de putere” (p. 204), în condițiile în care ritualizarea „împuternicește și limitează deopotrivă pe cei care controlează ritul, și pe participanți” (p. 211).

Catherine Bell nu-și propune să prezinte o nouă teorie despre ritual, și nici o analiză exhaustivă a teoriilor de până acum: dacă totuși lucrarea abundă în referiri bibliografice (Émile Durkheim, Antonio Gramsci, Edmund Leach, Mircea Eliade, Pierre Bourdieu, Michel Foucault etc.) este pentru că ritualul, ca fenomen cultural, devine în egală măsură obiect și model al unui discurs teoretic despre cultură. Definirea regulilor ce compun acest discurs (dihotomia *gândire-acțiune*, rolul practicii în dezvoltarea unei competențe rituale, interdependența ritual-putere) menține faptul etnografic într-un plan secundar, fără ca exemplele să lipsească, totuși (de la India *Vedelor* și China dinastiei Han până la vizita papei Ioan Paul al II-lea în SUA, în anul 1987).

Urmărind realizarea unui „consens de valori, de simboluri și comportamente” (p. 100), invocând „strategie” pentru aceasta o tradiție scrisă sau orală (p. 123), legitimând uneori puterea (p. 194), ritualul nu poate, cu toate acestea, să convertească un grup de indivizi într-o comunitate „dacă aceștia nu au și alte relații sau interese în comun” (p. 222). Este concluzia sceptică a acestei lucrări erudite, în care ritualul este orientat spre relațiile de putere și nu spre „întâlnirile omului cu sacrul”.

AGNÈS FINE, Parrains, marraines. La parenté spirituelle en Europe, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994

Descoperind rudenía (L.H. Morgan, 1871), antropologia a descoperit un conținut elementar al culturii: ordinea relațiilor umane directe (interpersonale). Această „ordine umană a lucrurilor“ este mai puțin familiară științelor sociale generale (cum ar fi istoria sau sociologia); totuși, pentru explicarea unui fenomen cultural (ca, de exemplu, fenomenul etnic), relațiile de rudenie sunt la fel de semnificative ca și relațiile internaționale: diferența nu este de calitate, ci de perspectivă.

Lucrarea lui Agnès Fine (Centrul de Antropologie a Societăților Rurale de la Toulouse) este o explorare îndrăznească a unui atare conținut subiacent al vieții sociale; temeritatea studiului său constă în alegerea unei categorii aparte de rudenie – *rudenía spirituală*, examinată la nivel european și pe „durata lungă“ a celor două milenii de creștinism.

Desemnată în tradiția canonică prin expresia *cognatio spiritualis*, *nășia* (cu corolarul său direct: *cumetria*) apare ca o „variație creștină a jocului de alianțe dintre grupurile familiale“, bazată pe „darul simbolic“ al copilului botezat (p. 96). Observând că „dacă *nășia* imită legătura filială, *cumetria* nu se calchiază pe vreo formă de rudenie naturală“ (p. 35), A. Fine precizează că legătura de *cumetrie* (*le compérage*) „dublează fraternitatea spirituală obținută de fiecare creștin în ziua botezului său“, după cum *nășia* (*le parrainage*) „dublează relația de paternitate spirituală care unește educatorul creștin cu elevul său“ (p. 201). Prin interdicția incestului spiritual între nași, fini și între *cumetri*, creștinismul ar „remodela reprezentarea rudeniei“, opunând *rudenía spirituală* oricărei alte forme de rudenie (p. 327).

Această „rudenie enigmatică“ (p. 15) este întemeiată prin botez, un rit inițiat, asimilat unei a doua nașteri, spirituale, și având ca arhetip botezul lui Isus de către Ioan: „pentru că l-a botezat pe Christos în Iordan, Sfântul Ioan este patron al botezului și al rudeniei spirituale“ (p. 211). Instituirea unei asemenea forme de rudenie este consecutivă prescrierii botezului de către un părinte spiritual (naș), diferit de părintele natural, și definirii canonice a incestului spiritual (impuse de Biserică în secolul VI în Bizanț, și în secolul VIII la Roma). Tabuul căsătoriei între *cumetri* urmează prohibiției sexuale între afini (canonizată în secolele IV–VI) și exprimă o atitudine mai generală a Bisericii timpurii, de a opune pe creștini evreilor (al căror levirat este considerat practică incestuoasă) (p. 221).

Lucrarea lui A. Fine beneficiază de o însemnată dimensiune comparativă (exemplele reproduce circumscriu spațiul cultural european, din Portugalia și Marea Britanie până în Grecia și Ucraina). O mențiune specială merită referirile făcute la *rudenía spirituală* românească; astfel, folosind informațiile Janei Negoită (1975) și pe cele ale lui A. Pandrea (1981), autoarea franceză descrie rolul inițiat al moașei, în Transilvania, și – respectiv – o formă de mariaj fictiv de la Boișoara, în Țara Loviștei (p. 92–93); de asemenea, atunci când se referă (p. 137, 196, pe baza unui studiu din 1927 al lui M. Emerit) la practica fraternității rituale („frăția de cruce“) la români.

De altfel, lucrarea lui A. Fine abundă în fapte etnografice (actuale sau istorice) cu privire la raporturile ce unesc în timpul vieții pe nași, fini și *cumetri*, precum și la dimensiunea thanatologică a rudeniei spirituale; valorificarea acestor date îi prilejuiește cercetătoarei franceze concluzii interesante, ca, de exemplu, constatarea că „în estul Europei, nașii – aleși din afara rudeniei – nu intervin în alegerea numelui, copilul purtând numele unuia din părinți, pe când în Occident copilul poartă numele nașului. Acest lucru atenuează contrastul dintre cele două forme de *cumetrie* în Europa; și într-un caz, și în celălalt, copiii poartă numele rudelor apropiate“ (p. 275).

În zilele noastre, dacă în Occident cumetria a dispărut (p. 10), iar năşia a fost redusă la rolul de tutori potenţiali al naşilor (p. 338), în Europa orientală şi meridională rudenia spirituală dăinuie (p. 10, 330).

Abundenţa etnografică a lucrării este poate pentru Agnès Fine o modalitate implicită de a trata problemele importante legate de originile rudeniei spirituale şi de parametrii distribuţiei sale geografice actuale. La fel de adevărat este însă că evitarea unui răspuns definitiv evaluează posibilitatea aproximării ştiinţifice a faptelor de viaţă spirituală.

Marian Constantin

CĂRŢI ŞI PUBLICAŢII PERIODICE STRĂINE PRIMITE LA REDACŢIE

- 1 *Anthropology Today*, Vol. 12, Nr. 3, London, 1996, 28 p.
- 2 *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, München, 1996, 320 p.
- 3 *Beiträge zur Volkskunde in Baden – Württemberg*, Vol. 6, Stuttgart: Theiss, 1995, 496 p.
- 4 *Bulletin of the National Museum of Ethnology*, Vol. 20, Nr. 3, 4, Osaka, 1995, 427–606 p. + 607–791 p.
- 5 Graburn, Nelson H.H./Lee, Molly/Rousselot, Jean-Loup: *Catalogue Raisonné of the Alaska Commercial Company Collection, Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology*, Berkeley: University of California Press, 1996, 582 p.
- 6 *Lunda Linjer*, Nr. 113, Lund, 1996, 33 p.
- 7 *Máthesis*, Vol. 5, Viseu: Universidade Catolica Portuguesa, 1996, 518 p.
- 8 *Mousaion*, Vol. 14, nr. 1, Pretoria, 1996, 126 p.
- 9 *Musikforum*, Nr. 84, Mainz: Schott Musik International, 1996, 120 p.
- 10 *Narodna Umjetnost*, Vol. 32, Nr. 2, Zagreb: Institut za Etnologiju i Folkloristiku, 1995, 305 p.
- 11 *Néprajzi Értésítő*, Vol. LXXVII, Budapest: Néprajzi Múzeum, 1995, 303 p.
- 12 *New Sound*, International Magazine for Music, Nr. 6, Belgrade, 1995, 192 p.
- 13 *Orbis*, Bulletin international de documentation linguistique, Vol. XXXVIII, Louvain, 1995, 375 p.
- 14 *Osterreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Neue Serie, Band L, Vol. 99, Nr. 1, 2, Wien, 1996, 149 p. + 150–302 p.
- 15 *Prace i Materialy*, Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna, Nr. 30, 1991–1995, Łódź, 1996, 166 p.
- 16 *Revista Española de Antropología Americana*, Nr. 25, Madrid, 1995, 263 p.
- 17 *Revue de Corée*, Vol. 28, Nr. 1, Seoul: Commission Nationale Coréenne pour l'Unesco, 1996, 168 p.
- 18 *Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde*, Vol. 40, Bonn und Münster, 1995, 332 p.
- 19 *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Vol. 92, Nr. 1, Basel, 1996, 136 p.
- 20 *Tools and Tillage*, Vol. VII, nr. 4, 1995, Copenhagen: National Museum of Denmark, 1996, 129–236 p.
- 21 *Totem*, Journal du Musée d'Ethnographie de Genève, Nr. 16, Genève, 1996, 8 p.

22 Tripon, Monica: *Povestiri din Beliș*, Paris, 1996, 56 p.

23 *Zeitschrift für Kulturaustausch*, Nr. 1, Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1996, 128 p.

NOTĂ: Cărțile și publicațiile periodice străine primite la redacția noastră pot fi consultate la Biblioteca Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” al Academiei Române.

Rubrică realizată de
Elena Berceanu

BREVIAR ● BREVIAR ● BREVIAR

● BIBLIOGRAFIE GHEORGHE VRABIE

**Volume, studii și articole rămase în manuscris și nepublicate
Majoritatea scrise între 1945 și 1960**

Volume

1. *Din istoria folcloristicii generale. Opera folclorică*, 1974, 375 p.
2. *De civitate rustica. Studii și cercetări de etnologie și literatură populară*, 1990, 480 p.
3. *Din estetica poeziei populare. Partea a II-a*, 1989, 400 p.
4. *Il folclore romeno e la cultura tradizionale europea*, 1974, 415 p.
5. *Introducere în etnografie. Obiect, principii, metodă*. Schiță istorică (etimologii și limite); Direcții moderne: Evoluționismul; Școala cultural-istorică; Etnografia – știință a etnicului; Perspective noi; Etnografia și științele înrudite; Caracterul funcțional al etnografiei, 1950, 206 p.
6. *Oltenia etnografică*. Poziții critice în etnografie; Schiță istorică a cercetărilor regiunii; Etnografia populației; Ocupații: agricultura; creșterea vitelor; pomicultura; apicultura; pescuitul; Hrana și pregătirea ei: testul, pive, rășnițe, mori cu apă, cu animale (devălmașe, ortăcești, obștești); olăritul; Îmbrăcăminte: războiul de țesut, furca de tors și alte anexe; Cromatica olteană; Medicina populară; Locuința; Viața de familie: nașterea, nunta, înmormântarea; Credințe și superstiții; Petreceri populare; Ritualuri, 1952, 254 p.
7. *Folcloristica germană*. 1957, 158 p.
8. *Folcloristica franceză*. 1957, 83 p.
9. *Folclorul la „Familia” de la Oradea. Studiu critic*, 1958, 79 p.
10. *Legenda populară*, 1957, 102 p.
11. *Ritualuri agrare la români*. Preliminarii noționale (obicei – ritual). Clasificarea ritualurilor agrare: 1. Homeopatice; 2. De contiguitate; 3. Apotropaice. Descrieri; Sensuri de viață; Arie de răspândire; 4. Ritualuri agrare sacrale de Crăciun și Anul Nou; Considerații finale, 1948, 200 p.
12. *Aspecte de etnografie română. Mori obștești; mori cu caracter devălmaș; mori ortăcești*, 1951, 70 p.

Studii și articole

1. *Nedeia, joc și datină străbună*. 1951, 35 p.
2. *Satul carpato-danubian*. 1952, 28 p.
3. *Locuința țărănească*, 1952. 28 p. cu fotografii.
4. *Țestul – un arhaic cuptor mobil*. 1950, 26 p. cu fotografii.
5. *Preliminarii la „De civitate rustica”*. 1952, 22 p.
6. *Preliminarii la Folcloristica română*. 1965, 7 p. dactilografiate.
7. *Furca de tors*. Istoric, etimologii, forme, obiect casnic și de artă; funcție folclorică. 1953, 22 p. cu fotografii.
8. *Pive și dârste*. 1950, 9 p.
9. *Prese și teascuri țărănești*. 1950, 13 p.
10. *Stativetele sau războiul de țesut*. 1950, 7 p.
11. *Maramă, conciu, caiță*. 1951. 12 p.
12. *Apicultura țărănească*. 1951. 7 p. cu fotografii.
13. *Medicina populară*. 1951. 28 p.
14. *Probleme de bază în etnografie și folclor*.
 - a. Multilateralitatea creației folclorice.
 - b. Etnografie, folclor și disciplinele înrudite.
 - c. Metoda de lucru și organizarea muncii.
 - d. Însemnătatea etnografiei și folclorului pentru cultura română. 1947, 48 p.
15. *Nașterea și nunta la țărani*. 1949, 16 p.
16. *Practici și ritualuri de nuntă*. Vraji și farmece; „Căutătorii” de casă; „Încredințarea” – practici străvechi; Nunta – colectivitatea sătească; schimbarea plocoanelor – jocul social; Cununia – semnificație magico-mitică; aspectul burlesc. 1951, 32 p.
17. *Ceremonialul de nuntă*. 1952. 50 p.
18. *Ceremonialul de înmormântare*. 1952, 59 p.
19. *Călușarii*, 1950, 41 p. cu fotografii.
20. *Sistem prozodic în categoriile folclorice*. 1951, 19 p.
21. *Fenomenul creației populare*. 1948, 10 p.
22. *Orațiile de nuntă*. 1945. 6 p.
23. *Cântece sacrale – colindele*. Delimitări noționale; Practice; Motive – substratul lor literar; Tehnica versificației și valoarea artistică. 1954, 36 p.
24. *Paralele folclorice finezo-române*. 1960, 10 p.
25. *Creația populară orală*. 1955. 21 p.
26. *Limba și stilul lui Petrea Crețul Șolcan, lăutarul Brăilei*. Viața administrativă; Toponimie; Formule tradiționale; Tehnica stilistică, 1960, 65 p.
27. *Hasdeu ca folclorist*. 1946. 13 p. Comunicare la Societatea „Prietenii Istoriei Literare”.
28. *Doina*, 1951, 42 p.
29. *Strigătura*, 1951, 52 p.
30. *Teatrul popular haiducesc*. 1958, 88 p. + fotografii.
31. *Genuri literare și categorii folclorice*. 1951, 10 p.
32. *Cântece agrare*: „Aulitul” și „huhurezatul”; Paparudele și scaloianul; Cântecul „cununei”, al „buzduganului”, al „găzduței”. 1946, 13 p.
33. *Cântece de înmormântare*: Bocete și cântece de moarte; Cântece tradiționale: „strigarea zorilor”; „ale bradului”; „ale drumului”; „ale pământului”; Faze epice. Valoarea folclorică. 1946, 10 p.
34. *Categoriile sincretice*. Generalități; Problema originilor. Tipuri categoriale străvechi. Cântec și descântec. 1946, 17 p.

35. *Tipuri categoriale evolute. Geneză și structură.* 9 p. Doina și strigătura. 1946, 74 p.
36. *Cântece și jocuri de copii.* Cântece de leagăn; Cântece colportate de copii; Jocuri și cântece de-ale copiilor. 1946, 10 p.
37. *Sărbătoarea primăverii: Cucii.* Pantomimă rustică a unui străvechi substrat european. 1968, 6 p. dactilografiate + fotografii.
38. *O sută de ani de la nașterea lui Tudor Pamfile. 1883–1921.* 1983, 9 p.
39. *Elemente de mitologie folclorică.* 1963, 8 p.
40. *Călușarii din Argeș.* 1964, 5 p.
41. *I Calusciari di Argesci. Una stravecchia danza popolare romena,* 1965, 6 p.
42. *Folclorul – expresie a românismului.* 1965, 6 p.
43. *Noțiuni preliminare: „folclor” și „folcloristică”.* 1962, 7 p.
44. *Jocul păpușilor.* 1957, 43 p.
45. *Comunicări la Cercul de Studii Folclorice: între 1945 și 1948.*
 - a. Artur Gorovei la Cercul de Studii Folclorice. 1948, 8 p.
 - b. Cercul de Studii Folclorice. Începuturi. 1945, 3 p.
 - c. Locul folclorului în învățământul nostru de astăzi. 12 p.
 - d. Folklor, Volkskunde, Völkerkunde și Sociologie. 20 p.
 - e. Din rosturile cercetării folclorice actuale. 12 p.
 - f. Folclorul nou și creația folclorică. 5 p.
 - g. Rezultatele cercetărilor folclorice în Dobrogea (21 dec. 1945–2 ian. 1946).
 - h. Necesitatea și valoarea științifică a indicilor în folclor. 5 p.
 - i. Cultura română și spiritualitatea europeană. 15 p.
 - j. Raportul de activitate al Cercului de Studii Folclorice pe 1945/1946, 4 p.
 - k. Idem pe 1946/1947. 3 p.
46. *Itinerarii. Cercetări etnofolclorice în Hunedoara, Hațeg, Pădureni* cu prof. R. Vuia și geografii: prof. Vintilă Mihăilescu, Ion Conea și asistenții (pe atunci) Rădulescu și Angelescu. 1949–1950, 50 p.
47. *Itinerarii. Cercetări etnofolclorice în Gorj* cu prof. G. Breazul, 1948 și 1949, 51 p.
48. *Basmul.* 1956, 60 p. (nepublicat).
49. *Snoava.* 1958, 39 p.

***Manuscrise publicate în variantă concisă sau parțial
în „Eposul popular românesc”***

1. *Balada haiducească.* 1956, 86 p.
2. *Balada haiducească. Ciclul codrean.* 1957, 131 p.
3. *Balada familială.* 1956, 50 p.
4. *Balada de curte.* 60 p.: *Cântecul bătrânesc și Cântecul gerului.* 1956, 48 p.
5. *Incestul. Nunta Soarelui.* 1957, 31 p.
6. *Caracterul sud-est european al baladei.* 1957, 106 p.
7. *Uniți prin moarte. Arborii îmbrățișați.* 1960, 33 p.
8. *Meșterul Manole sau balada „Jertfa zidirii” în sud-estul european.*
9. *Balada pastorală.* 1958, 118 p.
10. *Satele robite.* 1960, 18 p.
11. *Călătoria fratelui mort.* 1952, 128 p. Publicat prescurtat în „Limbă și literatură”, 1957, III, 37 p.

● CULTURA POPULARĂ – DE LA CONCEPTELE TEORETICE LA REALITATEA DE TEREN

Desfășurată în perioada 24–27 octombrie 1996, la Nehoiu, județul Buzău, cea de-a treia ediție a Colocviilor Centrului Național al Creației Populare și-a propus să urmărească felul în care preocupările teoretice ale participanților se raportează la problemele apărute în activitatea practică de teren.

Cele trei secțiuni ale colocviilor, *Strategii de conservare a obiceiurilor tradiționale românești*, *Continuitatea unor tendințe în cercetarea de teren* și *Rolul centrelor județene în cultivarea valorilor patrimoniului folcloric*, au fost însoțite de discuții, adesea polemice, dovedind disponibilitatea de a dialoga a unor persoane de formații și din generații diferite și preocuparea lor de a stabili câteva repere unitare de studiere a culturii populare.

Cele două zile de comunicări propriu-zise au beneficiat de două prelegeri introductive, susținute de prof. univ. dr. Nicolae Constantinescu și de doamna dr. Sabina Ispas, de la Institutul de Etnografie și Folclor, care au acceptat cu amabilitate invitația organizatorilor.

Vorbind despre conceptul contemporan de folclor, domnul profesor Constantinescu a punctat momentele principale din evoluția termenului, insistând cu temei asupra perioadei actuale, marcate de însemnate distanțări de sfera tradițională a domeniului. Pentru această etapă, sunt foarte importante asimilările folcloristicii românești (constituindu-se într-o tradiție autohtonă valoroasă), dar și cele ale școlii funcționaliste, ale pragmaticii și contextualismului contemporan. În final, vorbitorul a amintit și epifenomenele folclorice („cântece noi“, „revivalisme“, „folclorisme“), conturând o perspectivă modernă și fertilă de abordare a domeniului.

Aducând în discuție determinarea istorică și înțelegerea ca proces a folclorului contemporan, doamna dr. Sabina Ispas a susținut o prelegere despre „cultura orală și informația transculturală“. Termenul „transcultural“ traduce sintagma *cross-cultural* (identificată de unele studii și cu „analiza etică“), indicând una dintre cele mai actuale perspective în cercetarea folclorică americană și se dovedește util și pentru spațiul românesc. Vorbitorul a atras atenția asupra metamorfozelor culturii orale, supunând atenției participanților conceptul de *cultură industrială* și dinamica relației dintre urban și rural, surprinsă în determinările ei contemporane.

Comunicările prezentate au încercat să redimensioneze compartimente ale culturii populare, ca folclorul religios sau folclorul muzical, și să introducă procedee sau metode de analiză interdisciplinară (releveu, adaptat din abihetură și înțeles ca mod de reconstituire rațional-afectivă a obiectului, în spiritul apropierii de natură sau legătura dintre etnografie și lingvistică). De asemenea, nu au lipsit nici lucrările de sinteză, generate de mutațiile accelerate și uneori îngrijorătoare din mediul satelor, ducând în unele cazuri la „asocializare“ (termen propus de dr. Costin Antonescu, de la CJCP Constanța). Comunicarea directorului CJCP Vâlcea, Gheorghe Deaconu, a lansat ideea de „patrimoniu viu“ al folclorului, înțeles ca un efort de a canoniza realitatea culturală.

Inițiativele reconstituirii unor obiceiuri pe teren, cu sprijinul protagoniștilor (anul acesta a fost reluarea ceremonialului tradițional al nunții nășăudene, realizată de CNCP și CJCP Bistrița) sau întemeierii unor baze de revitalizare a spiritualității rurale contemporane (cum este proiectul „CIEL – Canlia“ al CJCP Constanța) au oferit soluții practice de conservare a culturii populare contemporane. Preocuparea participanților de a stabili reperele unei „etnologii de urgență“ s-a evidențiat și în lucrările de metodologie, dar și în tentativele de a studia și legitima specii nou-apărute sau chiar compartimente noi ale domeniului, cum este folclorul urban.

Considerațiile de mai sus nu epuizează problematica întâlnirii de la Nehoiu, găzduită de Inspectoratul pentru Cultură din Buzău și de primăria orașului. Găsirea unor modalități de supraviețuire a creației folclorice, schimbarea priorităților de abordare a cercetării și redimensionarea metodelor de lucru implică adaptarea la dinamica obiectului și impun necesitatea unui dialog susținut între toate cercurile și instituțiile preocupate de cultura populară. Suntem încă departe de a avea o bază etnologică de date, dispusă într-o rețea modernă de informație, dar pornim de la o armătură teoretică aproape similară și de la un set de valori acceptate.

Colocviile CNCP din 1996 au continuat tradiția edițiilor precedente, de a reuni specialiști în cultura populară și a le oferi un subiect actual de dezbatere, invitându-i totodată să prezinte rezultate concrete și probleme apărute în practica de teren. Lucrările participanților vor fi tipărite, ca și până acum, într-un nou număr al revistei „Sinteze” și vor reflecta, sperăm, efortul constant al etnologilor de azi de a-și așeza preocupările sub semnul competenței și temeiniciei.

Ioana-Ruxandra Fruntelată

● COMISIA DE ETNOLOGIE ȘI FOLCLOR

(Raport anual 1996)

Potrivit programului aprobat de Secția de Arte, Arhitectură și Audiovizual a Academiei Române și de Biroul Prezidiului Academiei Române, Comisia de Etnologie și Folclor a desfășurat, în anul 1996, următoarele activități principale:

1. *Manifestări științifice*

a) Ședința publică de comunicări cu tema: **ACADEMIA ROMÂNĂ – 130 de ani de la înființare.**

Manifestarea a avut loc vineri, 24 mai 1996, în sala Prezidiului Academiei Române și s-a desfășurat după următorul program:

- Prof dr. Romulus Vulcănescu, membru de onoare al Academiei Române, președintele Comisiei, *Cuvânt de deschidere*;
- Ion Cuceu, *Primul institut de cercetare al Academiei Române: Arhiva de Folclor de la Cluj*;
- Marin Aiftincă, *Cultura populară în contextul filosofiei culturii, la Tudor Vianu*;
- Iordan Datcu, *Editarea clasicii etnologiei românești*;
- Sabina Ispas, *Valorificarea editorială a fondurilor inedite din arhivele academice de folclor (C. Brăiloiu, Colinde)*;
- Ion T. Alexandru, *Colecția academică de folclor „Din viața poporului român” și însemnătatea ei pentru folcloristica națională*;
- Nicolae Constantinescu, *Dimensiuni europene ale gândirii folcloristice în discursurile de recepție la Academia Română*;
- Alexandru Dobre, *Folclorul și etnografia sub protecția Academiei Române.*

b) Ședința publică de comunicări cu tema: *ISTORIA FOLCLORISTICII ROMÂNEȘTI. aniversări. Comemorări.*

Manifestarea a avut loc vineri, 29 noiembrie 1996, în sala Prezidiului Academiei Române. Cea de a doua parte a ședinței de comunicări a fost consacrată în întregime evocării vieții și operei lui Tudor Pamfile, cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la moarte.

Lucrările ședinței de comunicări s-au desfășurat după următorul program:

- Iordan Datcu, *Evocându-l pe Ovidiu Papadima*;
- Vasile Vasile, *Bicentenar Anton Pann*;
- Ilie Moise, *Citori ai Arhivei Naționale de Folclor: Nicolae Densușianu*;
- Ion Cuceu, *Locul lui Ion Mușlea în folcloristica românească*;
- Eugen Marinescu, *Semicentenar Emanoil Bucuța*.



- Sabina Ispas, *Tudor Pamfile, povestitor*;
- Georgeta Moraru, *Tudor Pamfile și cercetarea agriculturii tradiționale la români*;
- Petre Florea, *Contribuții la bibliografia lui Tudor Pamfile*;
- Elena Maxim, *Opera etnografică a lui Tudor Pamfile*;
- Alexandru Dobre, *Un clasic al etnografiei și folcloristicii românești: Tudor Pamfile*.

Comunicările științifice s-au caracterizat prin ținuta aleasă, prin ineditul informației și noutatea interpretării.

Remarcăm faptul că la reușita acestor manifestări și-au dat concursul cercetători din întreaga țară, provenind din institutele academice de profil, din alte unități cu preocupări în domeniul studiului culturii tradiționale românești, din institutele de învățământ superior, reunirea tuturor categoriilor de specialiști fiind unul dintre principalele deziderate ale Comisiei de Etnologie și Folclor, însăși motivația înființării și existenței sale.

Comunicările prezentate la ședințele publice ale Comisiei de Etnologie și Folclor urmează să fie tipărite, după caz, în „Revista de etnografie și folclor” sau în *Memoriile Comisiei de Folclor*.

2. Cercetarea științifică

În afara obligațiilor ce le revin în cadrul institutelor sau instituțiilor în care lucrează, unii dintre membrii Comisiei de Etnologie și Folclor desfășoară activitate de cercetare științifică sub egida acesteia, potrivit unui program dinainte stabilit.

a) În anul la care se referă raportul au fost definitivare și pregătite pentru tipar următoarele lucrări:

- Mihail Canianu, *Studii și culegeri de folclor românesc*. Ediție de Alexandru Dobre și Mihail M. Robea. Studiu introductiv de Alexandru Dobre;
- Tudor Pamfile, *Dragostea în datina tineretului român* (inedit). Text stabilit și studiu introductiv de Petre Florea.

Lucrările amintite mai sus vor fi tipărite, după obținerea aprobărilor de rigoare, în *Memoriile Comisiei de Folclor*, partea a II-a (Monografii etnofolclorice).

b) În anul 1996, Comisia de Etnologie și Folclor a avut ca principal obiectiv al programului de cercetare propriu începerea lucrărilor pentru alcătuirea unui corpus de *Documente etnofolclorice românești* și a *Enciclopediei culturii tradiționale românești*, lucrări

fundamentale, de interes național, ce nu pot fi elaborate decât cu concursul și prin participarea efectivă și calificată a unei echipe de specialiști din cercetare și învățământul superior, din întreaga țară. În actuala structură instituțională și instituționalizată, Comisia de Etnologie și Folclor a Academiei Române este singura ce poate asigura coordonarea și elaborarea practică a acestor lucrări fundamentale, dată fiind componența ei și, mai ales, egida sub care își desfășoară activitatea.

În cursul anului 1996, în „Revista de etnografie și folclor” și în *Memoriile Comisiei de Folclor* au fost publicate o serie de studii și articole care, pe de o parte, au definit, din punct de vedere metodologic, structura celor două programe de cercetare, pe de altă parte, au oferit și supus discuției publice o serie de posibile modele de realizare concretă a programelor în discuție.

Pentru ca lucrul în cadrul celor două programe să fie continuat este necesar să se găsească o modalitate viabilă pentru instituționalizarea cercetărilor și punerea lor efectivă sub coordonarea Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual a Academiei Române – prin Comisia de Etnologie și Folclor, pentru valorificarea acestor cercetări și, evident, pentru sprijinul material-financiar al celor implicați în aceste programe de interes național.

3. Publicații

În anul 1996, la Editura Academiei Române a apărut volumul *Memoriile Comisiei de Folclor*, tomul VII (1993), 190 pagini, cu următorul sumar:

- Elena Secoșan și Maria Bătcă, *Costumul popular al Dunării de Jos. Origini și evoluție*;
- Ilie Moise, *Sibiul – centru cultural-științific racordat la cercetarea academică românească*;
- Constantin Costea, *Repere istorice în evoluția jocurilor feciorești*;
- Titus Moiescu, *Muzicieni români – pagini epistolare*;
- Petre Florea, *Domnul de Rouă* (studiu monografic);
- Alexandru Dobre, *Documente etnofolclorice românești*;
- Alexandru Dobre, *Considerații etnofolclorice pe marginea unui eveniment istoric: Intrarea triumfală a lui Mihai Viteazul în Alba-Iulia – 1 noiembrie 1599*;
- Alexandru Dobre, *Adnotări pe marginea unei comunicări academice: V.A. Urechia, Inscripțiuni după manuscrise. Comunicări și note*.

În ciuda tuturor obstacolelor, mai ales de natură material-financiară și birocratică, „Revista de etnografie și folclor” a apărut în condiții încă acceptabile: cu o oarecare întârziere, în fascicule duble și cu o reducere a spațiului grafic de 25%.

Comitetul de conducere al Comisiei de Etnologie și Folclor a prezentat Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual programul de acțiuni pentru anul 1997, în vederea aprobării și includerii lui în programul general de manifestări al Academiei Române.

La prima ședință publică ce va fi organizată în acest an 1997 programul Comisiei de Etnologie și Folclor va fi făcut cunoscut tuturor celor interesați.

Al. Dobre

SERGIU MORARU

(1946–1996)

La 21 mai 1996, cu câteva luni înaintea împlinirii vârstei de 50 de ani, s-a stins din viață folcloristul basarabean Sergiu Moraru. Figură însemnată a vieții științifice din spațiul românesc prutonistrean, asiduu culegător și cercetător al creației populare, neostenit propagator al valorilor perene ale folclorului literar, Sergiu Moraru s-a impus atenției publice prin numeroase și importante comunicări științifice, articole, studii și monografii, închinând științei marea sa energie, apriga sa voință de muncă; el a contribuit activ la dezvoltarea și popularizarea cunoștințelor despre arta și semnificația filosofică a cuvântului folcloric.



Născut în satul Obreja Veche, Fălești (nordul Basarabiei), la 10 octombrie 1946, într-o familie de țărani cu mulți copii, el fiind mezinul, viitorul folclorist Sergiu Moraru avea să urmeze clasele școlii din satul natal (1953–1964), să facă studii de filologie la Universitatea din Chișinău (1964–1969), doctorantura la Institutul „M. Gorki” al Academiei de Științe a U.R.S.S. (Moldova, 1970–1973), iar la 7 martie 1974 să-și susțină lucrarea-disertație *Poetica doinei*, cu care avea să obțină titlul științific de doctor în filologie, specialitatea folcloristică.

După doctorantură și până la sfârșitul vieții sale, cu excepția fragmentului temporal 13 februarie 1992 – 21 martie 1993, când a funcționat ca șef al sectorului de folclor literar la Centrul Național de Creație Populară (Chișinău), tot timpul S. Moraru a fost simplu cercetător, fără privilegii administrative, în cadrul Academiei de Științe a R.S.S.M./Republicii Moldova, la sectorul de folclor literar (indiferent de numirea oficială a subdiviziunii la care, de la o reformă la alta a instituțiilor academice, este

atașat: Secția de Etnografie și Arte, Institutul de Limbă și Literatură, Institutul de Etnografie și Folclor).

Pe aproape tot parcursul activității la Academie, Sergiu Moraru, anual, prin iunie și august, împreună cu 2-3 studenți sau colegi de sector, a efectuat culegeri de folclor. Cu ajutorul magnetofonului adună creații populare de la românii satelor basarabene, transnistrene, bucovinene; de la cei din spațiul maramureșean al Ucrainei, de la cei din Caucaz. În urma acestor anchete pe teren are bucuria descoperirii unor talentați povestitori de basme (Alexandru Jurju, de exemplu, din Cuza-vodă, Vulcănești), de cântece (Iulita Zamșa din Onițcani, Criuleni etc.); a unor originale subiecte de balade (o „Miorița” – în Pepeni, Sângerei, alta – în Hârbovățul Nou, Anenii Noi).

În paralel cu munca de investigație pe teren, în toți acești ani principalele domenii de cercetare, pentru Sergiu Moraru, sunt: folclorul în raport cu istoria, filozofia rudimentară în folclor, poetica liricii populare, cimiliturile ca specie folclorică, valorificarea moștenirii folclorice și folcloristice a românilor.

Cimiliturile, spre exemplu, aceste alegorii-metafore, ingenios gândite și formulate, folcloric, l-au preocupat sub diverse aspecte: origine, funcții, tipologie, conținut de idei, poetică, evoluție și perspective. Piese ale acestei specii, conchide exegetul, „continuă să circule și să se dezvolte” atât pe calea tradițională orală, cât și prin intermediul cărții, al școlii, al scriitorilor-creatori de ghicitori în stil folcloric (cf. *Creația populară. Curs teoretic...*, Chișinău, 1991, p. 366-376). Într-un corpus academic de 16 volume – *Creația populară moldovenească* – acestor formule enigmatice Sergiu Moraru le-a consacrat un volum aparte: *Ghicitori* (1980), cu un amplu studiu introductiv, texte (originală completare a cunoscutului corpus Gorovei), comentarii și glosar; textele fiind împărțite în 28 de secțiuni tematice și reprezentând cimiliturile propriu-zise, ghicitori-întrebări, ghicitori-probleme, ghicitori-povești, ghicitori-povestiri și ghicitori-poeme. O ediție „pentru școala medie” a cimiliturilor îi apare în 1982: *Lumea o face, lumea o desface*. Aceleași specii folclorice îi consacră și edițiile: *Ciugur-mugur, mugurele* (1977), *Lumea ghicitorilor* (1981), *Pom înăurit...* (1988), ca și numeroase articole de popularizare.

Studierea cimiliturilor a constituit pentru Sergiu Moraru domeniul în care a muncit cel mai mult, chiar dacă alte domenii l-au captivat nu mai puțin; el este cel mai autorizat cercetător basarabean al domeniului respectiv.

În volumul *Poetica liricii populare moldovenești (cântate)* (1978), S. Moraru își concentrează atenția asupra procedeele artistice mai frecvente ale folclorului liric: antiteza, enumerarea, formula poetică (a

imposibilității, dorinței și imprecăției), repetiția, paralelismul, epitetul, metafora, simbolul.

Așa-numitelor amintiri și răvașelor versificate, „două specii bine delimitate ale folclorului scris“ (*ibid.*, p. 710), apărute la intersecția culturii urbane și a celei rurale, domenii mai puțin studiate în folcloristică, regretatul Sergiu Moraru le-a dedicat câteva articole, cu accent pe specificul poetic, acordându-le și acestora dreptul de a fi incluse în corpusul creației populare – volumul *Strigături, amintiri și scrisori versificate* (1978, pentru strigături autor fiind regretatul Efim Junghietu), cu studiu introductiv, comentarii, glosar.

În urma unei cercetări minuțioase a diverselor specii folclorice (poezie magică, a obiceiurilor calendaristice, lirică și epică, a cimiliturilor și paremiilor), Sergiu Moraru, în colaborare cu Gheorghe Bobână, specialist în filozofie, elaborează, pentru prima dată în mediul științific basarabean, un studiu amplu (12,17 coli de autor): *La izvoarele gândirii (Motive filozofice în creația poetică populară)* (1988), în care abordează probleme referitoare la filozofia spontană a poporului, concepțiile sale despre lume, timp și spațiu, om și societate, morală etc.

O temă de importanță deosebită, insuficient abordată în cercetările de specialitate, la care Sergiu Moraru și-a adus contribuția, este cea despre cântecul istoric, „specie folclorică... mereu vie“, ale cărei piese „au însoțit omul întotdeauna“ (*ibid.*, p. 504–521). Semnificative în acest sens sunt *Câteva considerente despre cântecele istorice ca specie* (1988), studiul *Cântecele istorice* (1991) și articolul *Unele aspecte ale istorismului folcloric* (1992).

În ceea ce privește valorificarea folcloristicii clasice, un loc aparte îl ocupă ediția sa, Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică* (1990), ediție în care au fost incluse o parte din scrierile proeminentului folclorist: *Cântece populare, Basme și snoave*, precum și o amplă selecție din corpusurile de cimilituri și descântece. Volumul *Căutătorii de perle folclorice* (1984) conține texte culese din 44 de sate basarabene, în anii 1945–1956, de către șapte tineri, deveniți mai apoi cunoscuți poeți și prozatori: Pavel Boțu, Gheorghe Madan, George Meniuc, Valentin Roșca, Victor Teleucă, Spiridon Vangheli, Petru Zadnipru. Lucrarea este o realizare meritorie a regretaților cercetători științifici Efim Junghietu și Sergiu Moraru, colegi de lucru și buni prieteni.

Multe la număr sunt articolele lui Sergiu Moraru apărute în diverse periodice chișinăuene (atât pentru vârstnici și tineret, cât și pentru copii).

În paralel cu elaborarea lucrărilor științifice, Sergiu Moraru a participat la reuniunile interne și externe ale specialiștilor de același profil, unde a reprezentat cu cinste folcloristica basarabeană. Pentru multiplele

sale prezențe active, cu prezentarea de comunicări, la diverse conferințe-simpozioane, amintim doar locul și anul desfășurării acestora: Chișinău (1969, apoi 1975, 1988, 1992), Mahačkala (1976), Moscova (1977 și 1981), Ufa (1980), Gorno-Altăisk (1983), Cernăuți (1984 și 1985), Riga (1984), Groznâi (1985), Irkutsk (1987), Vilnius (1988), Sighetul Marmăției (1990 și 1991), București (1990), Tulcea (1992), Câmpulung Moldovenesc (1992), Cluj-Napoca (1992), Iași (1993).

În ultimii săi doi ani de viață a fost redactorul revistei radiofonice de etnografie și folclor la postul de radio Chișinău. Pe parcursul mai multor ani a fost consultant-coordonator al ansamblurilor etnofolclorice „Ilincuța“, de la Casa Armatei, și „Miorița“, de la Centrul de Educație Estetică a Copiilor din sectorul Botanica al orașului; consultant științific și literar la Teatrul etnofolcloric „Ion Creangă“; participant la organizarea și desfășurarea primei ediții a festivalului republican de colinde, obiceiuri și datini de Crăciun și Anul Nou (1993), a festivalului etnofolcloric republican al copiilor (1995); membru al juriului diferitelor festivaluri-concursuri republicane de profil etnofolcloric: „La vatra horelor“ (1979–1980), al elevilor (1989), al interpreților de cântece populare „Tamara Ciobanu“ (1991, 1995); membru al consiliului științific al Ministerului Culturii din Republica Moldova, în probleme de etnografie și folclor.

Regretatul Sergiu Moraru s-a ocupat și de pregătirea cadrelor de viitori pedagogi, cercetători literari și folcloriști, conducând practica folclorică a studenților-filologi de la Universitatea de Stat (1970, 1980–1982) și de la Institutul Pedagogic „Ion Creangă“ (1980, 1982, 1984, 1985), pentru aceștia având elaborat un chestionar de culegere a folclorului (din 1970); totodată a fost conducător științific al unor lucrări de diplomă ale studenților în anii 1982, 1983, 1990 și 1991. Pentru aceste sute de studenți, azi profesori, Sergiu Moraru a fost un bun dascăl, transmițându-le cu dărnicie experiența sa de culegător și cercetător al folclorului.

De pe la sfârșitul anilor '70 activitatea cultural-științifică a folcloristului Sergiu Moraru a fost remarcată, în recenzii și articole, de către numeroși specialiști în paginile periodicelor din Chișinău, Cernăuți, Kiev, Moscova, Baku, Câmpulung Moldovenesc, București, Sibiu. Dintre cei care s-au referit la lucrările sale în perioada 1978–1995, putem numi pe: Dumitru Apetri („Literatura și arta“, 1983, 22 dec.), Nicolae Băieșu („Viața satului“, 1982, 28 aug.; „Cuvântul“, 1991, 23 mart.), Grigore Bostan („Zorile Bucovinei“, 1982, 14 apr.), Grigore Botezatu („Literatura și arta“, 1980, 9 oct.; „Orizontul“, 1986, nr. 8), Lucia Berdan („Tradiția românească“, 1992, nr. 1), Ion Ciocanu („Viața satului“, 1986, 13 mai), Victor Cirimpei („Limba și literatura moldovenească“, 1981, nr. 4; 1985, nr. 3; „Tinerimea Moldovei“, 1986, 14 mai; „Știința“, 1986, 12 noiem.; „Revista de etnografie și folclor“,

1993, nr. 1-2; 1995, nr. 4), Iordan Datcu („Tradiție românească“, 1992, nr. 2; „Limbă și literatură“, 1992, I-II; „Studii și comunicări. Etnologie“, 1992, VI), Alexandru Donos (Al. Sandu) („Literatura și arta“, 1979, 18 sept.; 1980, 23 oct.; 1981, 3 sept.; 1983, 27 ian., 24 noiem.), Ion Dragoș („Tinerimea Moldovei“, 1978, 16 iul.), Iulian Filip („Orizontul“, 1985, nr. 7), Ion Filipciuc („Miorița“, 1992, nr. 2), Petre Florea („Revista de etnografie și folclor“, 1993, nr. 1-2), V.R. Ghenceanu („Graiul Maramureșului“, 1991, 10 ian.), Andrei Hâncu („Limba și literatura moldovenească“, 1979, nr. 2), Efim Junghietu („Literatura și arta“, 1978, 30 mart.), Alexandrina Matcovschi („Învățământul public“, 1985, 4 noiem.; „Narodna tvorčasti ta etnografia“, 1985, nr. 6), Zinaida Moldoveanu („Știința“, 1986, 3 ian.), I. Sârbu („Literatura și arta“, 15 sept.), M. Sokolov („Chișinău – gazetă de seară“, 1983, 28 febr.), Vera K. Sokolova („Sovietskaia etnografia“, 1986, nr. 2), Mihaela Șerbănescu („Revista de etnografie și folclor“, 1993, nr. 1-2).

În semn de apreciere a activității științifice și culturale desfășurate, Sergiu Moraru a primit numeroase premii și distincții: pentru ediția monografică „Lumea ghicitorilor“, la un concurs unional (adică al imensului imperiu sovietic) de popularizare a științei pe anul 1981 – diplomă, din 28 dec. 1982; pentru scenariul „Claca“, la un concurs etnofolcloric de scenarii ale sărbătorilor tradiționale, organizat de Ministerul Culturii, Ministerul Învățământului și alte instituții ale R.S.S. Moldovenești – premiul III (12 sept. 1984); pentru participare activă la pregătirea și desfășurarea celui de al III-lea festival folcloric republican „La vatra horelor“ – diplomă, 5 apr. 1985; pentru organizarea și realizarea primului festival folcloric al elevilor din republică în anii 1985-1989 – insigne de „Eminent al învățământului public din R.S.S. Moldovenească“ (17 oct. 1989); pentru conducerea practicii folclorice a studenților de la Universitatea de Stat și Institutul Pedagogic „Ion Creangă“ (ambele în Chișinău) – diplomă a Ministerului Învățământului din R.S.S. Moldovenească (2 iulie 1990); pentru participare la elaborarea corpusului de folclor *Creația populară moldovenească* – premiul „Dacia“, acordat de Centrul Republican de Creație Populară (31 august 1990); pentru participare la pregătirea lucrării *Cât îi Maramureșul...* – premiul „Simeon Florea Marian“ al Academiei Române (22 noiembrie 1995).

Trecerea în neființă a folcloristului Sergiu Moraru a șocat profund și dureros pe toți cei care l-au iubit și stimat – prieteni, colegi și cunoscuți din diferite instituții științifice și culturale, de la radio, televiziune și presă.

Dintre periodicele chișinăuene, la acest trist eveniment, cu promptitudine a reacționat ziarul „Țara“ – gazetă cu deviza constantă: „Suntem români și punctum“ (Mihai Eminescu) –, care, în numărul din 24

mai (a treia zi după deces) comunica cititorilor: „Aflăm cu durere în suflet că a decedat prematur dr. Sergiu Moraru, unul dintre folcloriștii de frunte ai Basarabiei. [...] Sergiu Moraru și-a petrecut copilăria și adolescența în mediul limbii române, plânse și cântate de țăranii acestui pământ. [...] Mulți ani la rând [...] a mers prin majoritatea satelor basarabene, dar și în cele bucovinene, transcarpatice și transnistrene în căutarea vorbei românești bine gândite și bine spuse. Sute de studenți-filologi au deprins de la el dragostea față de folclor în timpul practicilor [...] N-a acumulat averi, ci a adunat cuvinte. Au rămas după-el [...] cărți și culegeri de folclor, [...] studii [...], zeci de proiecte [...]. atent, cult, bine pregătit din punct de vedere profesional, patriot și mare sufletist, Sergiu Moraru va ocupa întotdeauna un loc bine meritat în inimile celor care l-au cunoscut“. Emisiuni de frumoasă pomenire a folcloristului Sergiu Moraru a difuzat în eter, pe ambele sale programe, la 26–27 mai, 3–4 iunie, postul de radio Chișinău. În cadrul acestora au vorbit Ilie Teleșcu și Veta Ghimpu-Munteanu (ziariști-redactori de emisiuni radio, cu care Sergiu Moraru a colaborat ani de-a rândul), precum și patru cunoscuți-prieteni ai lui – Maria Țărnă, Andrei Tamazlăcaru, Tudor Colac, Victor Cirimpei. O emisiune „In memoriam“ pentru Sergiu Moraru a transmis televiziunea Republicii Moldova (20 iunie), în cadrul căreia jurnalista Lilia Foalea, împreună cu un grup de prieteni și colegi de ai folcloristului – Victor Cirimpei, Valeriu Nazar, Gheorghe Bobână, Valeriu Scifos, Lilia Hanganu, Vasile Ciocanu – au evocat momente de valoroasă prezență între oameni a celui trecut în neființă.

Om de suflet, plin de energie și proiecte, realist în toate câte le avea de făcut, folcloristul Sergiu Moraru a plecat nemilos de timpuriu, pentru totdeauna, dintre cei vii, fără să fi crezut măcar pentru o clipă în posibilitatea unui astfel de sfârșit. Moartea a luat un om în floarea vârstei, a retezat o carieră științifică înainte ca ea să se fi desăvârșit. Prin această plecare din viață a confratelui Sergiu Moraru am pierdut un om de mare bunătate, de o cumsecădenie pilduitoare, cu simțul omeniei și al dăruirii de sine, cu grijă pentru colegii mai tineri; fire deschisă, atent și politicos, onest; prieten al adevărului în știință, neacceptând compromisul moral sau politic, diletantismul și falsul în știință, pastişarea și plagiatul. Pentru aceste nobile calități însă, cum nu rareori se mai întâmplă, din păcate, a avut de suferit, fiind marginalizat continuu, nepermițându-i-se avansările firești sau careva avantaje la locul de lucru; nebucurându-se, în ultimii cinci ani, de trimeri oficiale, pe deplin meritate, în centrele științifice din alte țări, ba chiar nici în cele din România (am putea spune, oarecum figurat, că a murit în drum spre Cluj, spre care nu a mai obținut, după doi ani de repetate rugăminți, permisiunea de plecare pentru consultarea materialelor basarabene ale Arhivei de Folclor din acest oraș). Marginalizarea continuă la care a fost

supus în acești ultimi ani – ca pedeapsă pentru că a îndrăznit să candideze în 1990 la postul de director al Institutului – l-a făcut să-și vândă, din lipsă de bani, mașina de scris și o bună parte a bibliotecii, murind totuși, spre satisfacția și nepăsarea unora dintre colegii-șefi, în sărăcie lucie.

Volens nolens, ne reapare în minte un moment legat de imaginea regretatului lingvist și filolog Alexandru Rosetti, despre care, într-un cuvânt de adio, Iordan Datcu („Revista de etnografie și folclor“, 1990, nr. 3–4, p. 306), spune: „Omul, care a sărit în ajutor atâtor cărturari, n-a fost scutit de mari nedreptăți. O singură dată l-am văzut plângându-se de un coleg... de Academie, despre ale cărui nedreptăți a scris pentru posteritate în *Cartea neagră*, al cărei manuscris – îmi spunea – este depus la Vatican“. Sergiu Moraru, dispărut dintre noi cu mult înainte de atingerea unei vârste când omul se gândește să aștearnă pe hârtie un testament, o „carte neagră“, nu a scris, probabil, nici pentru Vatican, nici măcar un testament. Testamentul său este sufletul viu al operei sale, care operă se înscrie în patrimoniul științific și cultural românesc, ce va servi generațiilor de noi cercetători ai moștenirii folclorice și folcloristice. Sergiu Moraru va continua să existe prin puterea exemplului său.

Fie-ți, dragă prietene, veșnică amintirea. Odihnește în pace. *Sit tibi terra levis.*

Victor Cîrimpei

LISTA LUCRĂRILOR LUI SERGIU MORARU

PUBLICATE

- 1 *De la lume adunate*, „Kișiniovskii universitet“, 1968, 5 oct. (în colaborare cu Mihai Papuc);
- 2 *Alai de nuntă*, „Tinerimea Moldovei“, 1968, 27 noiem.;
- 3 *Jubileul lui C. Negruzzi*, „Limba și literatura moldovenească“, 1968, nr. 4;
- 4 *Alexandru Donici*, „Calendarul de masă 1970“, Chișinău, 1969;
- 5 *Folcloristică și folclor*, „Cultura“, 1970, 8 mai;
- 6 *Chestionar pentru colectarea creației populare*, Chișinău, 1970 (1,8 coli, rotaprint);
- 7 *Categoriile estetice ale epitetului în lirica populară moldovenească*, „Limba și literatura moldovenească“, 1973, nr. 2, p. 20–28;
- 8 *Folclor din părțile Codrilor*, „Nistru“, 1973, nr. 6, p. 139–140;
- 9 *Cu privire la poetica și istoria cântecului popular*, „Nistru“, 1973, nr. 8, p. 142–145;
- 10 *Folclor moldovenesc din timpul războiului*, „Nistru“, 1973, nr. 10;
- 11 *Poetica doinei*. Referatul tezei pentru obținerea titlului științific de doctor în filologie, Moscova, 1973, 22 p. (în l. rusă, rotaprint);

- 12 *Simbolul sosirii primăverii*, „Tinerimea Moldovei”, 1974, 1 mart. (în colaborare cu Iu. Popovici);
- 13 *Metafora în doină*, în vol. *Estetica folclorului moldovenesc*, Chișinău, 1974, p. 47–64;
- 14 *Mărțișoare*, „Viața satului”, 1975, 27 febr.;
- 15 *Zile mândre, lucitoare*, „Viața satului”, 1975, 12 iul.;
- 16 *În lumea enigmelor*, „Tinerimea Moldovei”, 1975, 6 sept.;
- 17 *Fenomene similare*, „Viața satului”, 1976, 28 febr.;
- 18 *Cu trup și suflet*, „Viața satului”, 1976, 9 mai;
- 19 *Mijloacele poetice și realitatea istorică*, în vol. *Folklor i istoričeskaia deistvitelnosti*, Mahačkala, 1976 (în rusește);
- 20 *Din fantezia fulgilor de nea*, „Cultura”, 1977, 5 febr.;
- 21 *Drama populară – mesaj și poezie*, „Viața satului”, 1977, 2 apr.;
- 22 *Ciugur-mugur, mugurele. Ghicitori*, Chișinău, 1977;
- 23 *Unele aspecte ale formulei poetice în lirica populară moldovenească*, „Limba și literatura moldovenească”, 1978, nr. 2;
- 24 *Se auzea din bătrâni...*, „Literatura și arta”, 1978, 8 iun.;
- 25 *Poetica liricii populare moldovenești (cântate)*, Chișinău, 1978, 224 p.;
- 26 *Strigături, amintiri și scrisori versificate*, Chișinău, 1978 (în colaborare cu Efim Junghietu), 344 p.;
- 27 *O carte cu zâmbete*, „Viața satului”, 1979, 25 aug.;
- 28 *Legende, tradiții și povestiri orale*, „Demos”, 1980, nr. 3, p. 166–167 (în germană);
- 29 *Cântece de dragoste*, „Demos”, 1980, nr. 3, p. 173 (în germană);
- 30 *O ediție antologică a folclorului moldovenesc*, „Nistru”, 1980, nr. 10 (în colaborare cu Efim Junghietu);
- 31 *Reevaluarea semantică a folclorului cântat în Moldova*, în vol. *Narodnâe tradiții i sovremennosti*, Chișinău, 1980, p. 62–71 (în rusește);
- 32 *Ghicitori*. Alcătuirea, articolul introductiv și comentariile de..., Chișinău, 1980, 248 p.;
- 33 *Vorbe în gârlici*, „Literatura și arta”, 1981, 7 mai;
- 34 *Înșiră-te, mărgărite*, „Tânărul leninist”, 1981, 12 iun.;
- 35 *Lănțișorul cu cheițe*, „Literatura și arta”, 1981, 10 dec.;
- 36 *Ghicioarea. Similitudini folclorice*, în vol. *Relații folclorice moldo-ruso-ucrainene* (Studii, materiale. bibliografie), Chișinău, 1981, p. 111–118;
- 37 *Lumea ghicitorilor*, Chișinău, 1981 (6,8 coli), 104 p.;
- 38 *File de teatru popular*, „Literatura și arta”, 1982, 7 ian.;
- 39 *Ecoul gliei*, „Viața satului”, 1982, 12 ian.;
- 40 *Înșiră-te, mărgărite*, „Tânărul leninist”, 1982, 2 mart.;
- 41 *Nectar pentru minte și suflet*, „Tânărul leninist”, 1982, 5 mart.;
- 42 *Istoria unei ghicitori*, „Viața satului”, 1982, 24 mart.;
- 43 *Proverbe și zicători*, „Învățământul public”, 1982, 28 aug.;
- 44 *Mărgăritare*, „Literatura și arta”, 1982, 30 sept.;
- 45 *Tot pe drum, pe drum*, „Tânărul învățător”, 1982, 18 noiem.;
- 46 *Folclor din nordul Moldovei*, „Limba și literatura moldovenească”, 1982, nr. 3 (în colaborare cu Gr. Botezatu);
- 47 *Noi volume din seria „Creația populară moldovenească”*, „Nistru”, 1982, nr. 9 (în colaborare cu Efim Junghietu), p. 142–147;
- 48 *Folclor din Bugeac*, Chișinău, 1982 (împreună cu 9 colegi);
- 49 *Lumea o face, lumea o desface. Ghicitori populare moldovenești*. Selecție și articol introductiv de..., Chișinău, 1982, 192 p.;
- 50 *Cântare vieții noi*, „Literatura și arta”, 1983, 3 mart.;
- 51 *Frumos e la șezătoare*, Chișinău, 1983 (împreună cu 15 autori);

- 52 *Folclor din nordul Moldovei*, Chișinău, 1983 (împreună cu 8 colegi);
- 53 *Curier (conferința științifică de la Gorno-Altai)*, „Literatura și arta”, 1984, 26 ian.;
- 54 *De n-ar fi, nu s-ar povesti*, „Literatura și arta”, 1984, 16 febr.;
- 55 *Folclorul pe scenă*, „Literatura și arta”, 1984, 14 iun.;
- 56 *Cântece de război*, „Literatura și arta”, 1984, 29 noiem. (în colaborare cu Iu. Filip);
- 57 *În discuție – creația populară*, „Știința”, 1984, 13 dec.;
- 58 *Conferință a etnografilor, folcloriștilor și antropologilor*, „Limba și literatura moldovenească”, 1984, nr. 4;
- 59 *Căutătorii de perle folclorice (Texte folclorice culese de scriitori moldoveni contemporani)*, Chișinău, 1984 (în colaborare cu Efim Junghietu), 214 p.;
- 60 *Festivalul continuă*, „Literatura și arta”, 1985, 17 ian.;
- 61 *Cântec, joc și voie bună*, „Viața satului”, 1985, 19 ian.;
- 62 *La vatra horelor*, „Știința”, 1985, 24 ian.;
- 63 *La vatra horelor*, „Tânărul leninist”, 1985, 25 ian.;
- 64 *Ultimele acorduri ale etapei zonale*, „Viața satului”, 1985, 12 febr.;
- 65 *Paradă a talentelor*, „Literatura și arta”, 1985, 14 febr.;
- 66 *Ecouri de la festivalul folcloric*, „Știința”, 1985, 14 febr.;
- 67 *La vatra horelor*, „Tânărul leninist” 1985, 19 febr.;
- 68 *Folclorul de război*, „Viața satului”, 1985, 23 mart.;
- 69 *Pom înăurit*, „Tânărul leninist”, 1985, 12 apr.;
- 70 *Cântă veteranii*, „Literatura și arta”, 1985, 9 mai.;
- 71 *Simpozion al folcloriștilor*, „Știința”, 1985, 25 iul.;
- 72 *Mijloc eficient de educație*, „Viața satului”, 1985, 16 sept.;
- 73 *Strângem piatră lucitoare*, „Tânărul învățător”, 1985, 19 sept.;
- 74 *Simpozion științific privind relațiile est-slave-est-române*, „Limba și literatura moldovenească”, 1985, nr. 3, p. 75–77 (în colaborare cu Victor Cirimpei);
- 75 *Simpozionul științific din Groznai*, „Literatura și arta”, 1985, 17 oct.;
- 76 *Simpozionul de la Groznai*, „Știința”, 1985, 31 oct.;
- 77 *Din țara dainelor*, „Literatura și arta”, 1985, 7 noiem. (în colaborare cu Gr. Botezatu);
- 78 *Perspicacitate și organizare*, „Învățământul public”, 1985, 20 noiem.;
- 79 *Mărgăritare*, „Literatura și arta”, 1985, 28 noiem.;
- 80 *Dăinuirea tradiției*, „Viața satului”, 1985, 28 dec.;
- 81 *Preliminarii*, în vol. *Speciile folclorice și realitatea istorică*, Chișinău, 1985, p. 3–4 (în colaborare cu Gr. Botezatu);
- 82 *Mesajul poetic al ghicitorii moldovenești*, în vol. *Speciile folclorice și realitatea istorică*, Chișinău, 1985, p. 101–113;
- 83 *Materiale folclorice*, în vol. *Speciile folclorice și realitatea istorică*, Chișinău, 1985, p. 163–174 (împreună cu Gr. Botezatu, Iu. Filip, A. Tamazlăcaru);
- 84 *Cine-a nceput horile*, în vol. *Așa joacă pe la noi*, Chișinău, 1985;
- 85 *Calendarul în timp*, „Literatura și arta”, 1986, 20 febr.;
- 86 *Mai mulți se înecă în pahar decât în mare*, „Viața satului”, 1986, 4 mart. (în colaborare cu Victor Cirimpei și Efim Junghietu);
- 87 *Cronica poetică*, „Nistru”, 1986, nr. 3;
- 88 *Considerații privind poezia amintirilor*, „Limba și literatura moldovenească”, 1986, nr. 1;
- 89 *Simpozion unional: „Eposul eroico-istoric și importanța lui pentru cultura artistică a popoarelor din Caucaz”*, „Limba și literatura moldovenească”, 1986, nr. 1;
- 90 *Relații folclorice moldo-ruso-ucrainene*, „Literatura și arta”, 1986, 1 mai;
- 91 *Cine-a scos paharu-n cale, nu mai calce pe cărare*, „Viața satului”, 1986, 13 mai;
- 92 *Ifose și mendre de-ale ignoranței*, „Literatura și arta”, 1986, 18 sept. (în colaborare cu Victor Cirimpei);

- 93 *Folclor din stepa Bălților, Chișinău*, 1986 (împreună cu 8 colegi);
- 94 *Realizări ale folcloristicii moldovenești*, „Narodna tvorčasti ta etnografia“, 1987, nr. 1, p. 35–38 (împreună cu Gr. Botezatu, în ucraineană);
- 95 *Despre poetica scrisorilor versificate*, „Limba și literatura moldovenească“, 1987, nr. 1;
- 96 *Ultimul haiduc*, „Literatura și arta“, 1987, 13 aug.;
- 97 *La Nistru, la mărgioară*, „Femeia Moldovei“, 1987, nr. 11;
- 98 *Beția strică omenia (Secvențe folclorice)*, Chișinău, 1987, 112 p. (în colaborare cu Victor Cirimpei și Efim Junghietu);
- 99 *Cuvânt de omenie*, „Moldova socialistă“, 1988, 11 mai;
- 100 *Realizările colegilor lituanieni*, „Știința“, 1988, 18 mai;
- 101 *Stimă față de înaintași*, „Literatura și arta“, 1988, 23 iun.;
- 102 *Cireșar – sărbătoare a muncii, poeziei și creației populare (Recomandări metodice în ajutorul formațiilor folclorice de la sate)*, Chișinău, 1988 (rotaprint);
- 103 *Folclorul – poezie și suflet mare*, „Știința“, 1988, 27 iul.;
- 104 *Zvâcnirile poetice ale sufletului*, „Știința“, 1988, 17 sept.;
- 105 *Din nou despre etica polemicii*, „Știința“, 1988, 22 sept. (împreună cu 7 colegi, în rusește);
- 106 *Expediția folclorică (impresii, gânduri, materiale)*. „Limba și literatura moldovenească“, 1988, nr. 3;
- 107 *Cântecul e viața omului*, „Biruitarul“ (Criuleni), 1988, 1 oct.;
- 108 *„Miorița“ în secolul XX*, „Moldova“, 1988, nr. 10;
- 109 *Bună sara, gospodari*, „Femeia Moldovei“, 1988, nr. 12;
- 110 *Leru-Ler, merișor de dor*, „Moldova“, 1988, nr. 12;
- 111 *Bună sara la fereastră*, „Știința“, 1988, 31 dec.;
- 112 *Asta-i sara lui Ajun*, „Știința“, 1988, 31 dec.;
- 113 *Câteva considerente despre cântecele istorice ca specie*, Gheroiko-istoričeskii epos narodov Severnogo Kavkaza, Groznâi, 1988 (în rusă);
- 114 *Râde bine acela care râde la urmă*, Moscova, 1988 (în rusește);
- 115 *Pom înaurit*. Calendar poetic ilustrat pentru copii. Ghicitori, Chișinău, 1988 (3, 12 coli);
- 116 *La izvoarele gândirii (Motive filozofice în creația poetică populară)*, Chișinău, 1988, 236 p. (în colaborare cu Gheorghe Bobână);
- 117 *Drumuri și oameni*, „Moldova socialistă“, 1989, 18 ian.;
- 118 *Depozit al bogăției noastre populare*, „Știința“, 1989, 25 mart.;
- 119 *Joc și cântec de la Nistru*, „Moldova socialistă“, 1989, 18 iul.;
- 120 *Ca un cântec bătrânesc*, „Știința“, 1989, 27 iul.;
- 121 *La Bucovina*, „Știința“, 1989, 10 aug.;
- 122 *Un loc sfânt pe vatră*, „Viața satului“, 1989, 22 oct.;
- 123 *Balada*, „Știința“, 1989, 2 noiem.;
- 124 *Închinare la străbuni*, „Știința“, 1989, 14 noiem.;
- 125 *Un nou izvor în studiul folcloristicii*, „Știința“, 1989, 23 noiem.;
- 126 *Bocet*, „Știința“, 1989, 14 dec.;
- 127 *Știința la nivel științific*, „Știința“, 1989, 14 dec.;
- 128 *De urat v-am mai ura*, „Viața satului“, 19 dec.;
- 129 *Revenire la izvoare*, „Știința“, 1989, 28 dec.;
- 130 *De urat v-am mai ura*, „Știința“, 1989, 28 dec.;
- 131 *Îmblânzirea timpului*, Calendar 1990, Chișinău, 1989, p. 32;
- 132 *Gheorghe Bogaci*, Calendar 1990, Chișinău, 1989, p. 40;
- 133 *Crestomație de folclor moldovenesc*, Chișinău, 1989 (împreună cu 6 colegi);
- 134 *Ștefan cel Mare. Legende, balade, portrete literare*. Cuvânt înainte, selecția și ajustarea textelor: ..., Chișinău, 1989, 320 p.;
- 135 *Primiți plugul, gospodari*, „Moldova socialistă“, 1990, 1 ian.;

- 136 *Moș Crăciun*, „Tineretul Moldovei”, 1990, 7 ian.;
- 137 *Legende de plaiului*, „Viața satului”, 1990, 17 ian.;
- 138 *Ignatul prin sacralitate aduce bucurii*, „Știința”, 1990, 13 ian.;
- 139 *Fulguța*, „Știința”, 1990, 25 ian.;
- 140 *Institutul de folclor – iluzii pierdute*, „Știința”, 1990, 1 febr.;
- 141 *Măria-sa Timpul*, „Știința”, 1990, 8 febr.;
- 142 *Păcală din Drăgănești*, „Viața satului”, 1990, 28 febr.;
- 143 *Prieten al copiilor*, „Florile dalbe”, 1990, 2 mart.;
- 144 *În grădina dorului*, „Știința”, 1990, 7 mart.;
- 145 *Cuplul vieții*, „Știința”, 1990, 7 mart.;
- 146 *Părintele primei reviste de folclor*, „Știința”, 1990, 20 mart.;
- 147 *Lipsă de timp sau indiferență*, „Știința”, 1990, 5 apr.;
- 148 *Sunt vii tradițiile strămoșilor*, „Večernii Kișiniov”, 1990, 20 apr. (în rusește);
- 149 *Un fiu al Bucovinei*, „Literatura și arta”, 1990, 26 apr.;
- 150 *Ouă roșii*, „Știința”, 1990, 26 apr.;
- 151 *Să ne cunoaștem pe noi sau Ion Opreșan la a 50-a primăvară*, „Știința”, 1990, 26 apr.;
- 152 *Îmblânzirea timpului*, „Știința”, 1990, 30 apr.;
- 153 *București – Chișinău, contacte științifice*, „Știința”, 1990, 1 iul.;
- 154 *Sergiu Moraru – folclorist (interviu)*, „Știința”, 1990, 10 oct.;
- 155 *Strămoșii*, „Știința”, 1990, 1 dec.;
- 156 *Aureolat sau anatemizat*, „Știința”, 1990, 4 dec.;
- 157 *Să fim serioși*, „Știința”, 1990, 15 dec.;
- 158 *Urătură*, „Florile dalbe”, 1990, 28 dec.;
- 159 *Moș Crăciun*, Calendar 1991, Chișinău, 1990, p. 10;
- 160 *Îți trimit, măicuță, carte*, Calendar 1991, Chișinău, 1990, p. 20;
- 161 *Trifan Baltă*, Calendar 1991, Chișinău, 1990, p. 91;
- 162 *Artur Gorovei. Folclor și folcloristică*. Alcătuire, cuvânt înainte și glosar de ..., Chișinău, 1990, 528 p.;
- 163 *Revenire la vatra părintească*, „Moldova socialistă”, 1991, 12 ian.;
- 164 *Din poetica ghicitorii (I)*, „Revista de lingvistică și știință literară”, 1991, nr. 1;
- 165 *Institutul de Etnografie și Folclor al AȘ a RM*, „Știința”, 1991, 15 iun.;
- 166 *Din poetica ghicitorii (II)*, „Revista de lingvistică și știință literară”, 1991, nr. 2;
- 167 *Păsărică cenușie. Triptic folcloric, culegător....*, „Basarabia”, 1991, nr. 10, p. 171–173;
- 168 *Expres-interviu*, „Știința”, 1991, 15 dec.;
- 169 *Folclor din Maramureș*, Chișinău, 1991 (împreună cu 8 colegi, rotaprint);
- 170 *Creația populară (Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina)*, Chișinău, 1991 (împreună cu 10 colegi; compartimentele elaborate de S. Moraru: Ghicitoriile – p. 366–376, Căntecele istorice – p. 504–521, Amintirile, scrisorile versificate – p. 710–722);
- 171 *Ioan-vodă cel Cumplit. Folclor, literatură, istorie*. Prefață, alcătuire și îngrijirea textului de..., Chișinău, 1991;
- 172 *Revenire la izvoare: colinda*, „Clopotul” (Anenii Noi), 1992, 7 ian.;
- 173 *Moldovenii*, „Rapsozii” (Iași), 1992, nr. 1;
- 174 *Iordan Datcu*, „Știința”, 1992, 30 iun.;
- 175 *Motive mioritice în Basarabia secolului XX*, „Miorița” (Câmpulung Moldovenesc), 1992, nr. 2, p. 3–5;
- 176 *Folclorul – factor de conservare a conștiinței naționale*, „Revista de etnografie și folclor”, 1992, nr. 2, p. 173–177;
- 177 *Din poetica ghicitorilor*, „Memoriile Secției de Filologie și Literatură”, seria IV, tomul XI: 1989, București, 1992, p. 65–74;

- 178 *Unele aspecte ale istorismului folcloric. „Imagini și permanențe în etnologia românească”, Chișinău, 1992, p. 305–306;*
 179 *Vasile Lupu în folclor și literatură. Selecție, note, comentarii de ..., Chișinău, 1992, 176 p.;*
 180 *Iași – 1993, „Știința”, 1993, nr. 7 (iul.), p. 14;*
 181 *Să trăiți, să înfloriți, Chișinău, 1993, 6,5 coli (în colaborare cu Nicolae Băieșu);*
 182 *Cât îi Maramureșul..., Chișinău, 1993 (împreună cu 9 colegi);*
 183 *Folclor din Țara Fagilor. Coordonatorul ediției: ..., Chișinău. 1993 (în colaborare cu 10 autori-alcătuitori).*

NEPUBLCATE

(manuscrise definitivare, altele – rămase în lucru)

- 184 *Decebal* (finisat: 1989);
 185 *Burebista* (finisat: 1990);
 186 *N-aș cânta, n-aș veseli... Folclor înscris de la Iulita Zamșa din Onișcani. Criuleni* (finisat: 1990);
 187 *Petru Rareș* (finisat: 1991);
 188 *Ionică Făt-Frumos. Basme* (finisat: 1991);
 189 *Doine și cântece* (finisat: 1991);
 190 *Vasile Alecsandri. Maxime și cugetări* (finisat: 1991);
 191 *Cuza-vodă* (finisat: 1992).
 192 *La Obreja-ntr-o grădină, Monografie socioetnofolclorică a satelor Obreja, din Moldova și Banat;*
 193 *Tot mai bine-i când nu-i rău. Folclor înscris de la Gheorghe A. Moraru din Obreja. Falești;*
 194 *Dumbră-sumbră fără umbră. Corpusul ghicitorii românești, în 6 volume;*
 195 *Poetica ghicitorii;*
 196 *Legendele Nistrului. Ghid turistic (geografie, istorie, folclor);*
 197 *Tot pe drum, pe drum, pe drum... (Colecție de folclor cules de ..., 10 volume);*
 198 *Din negură de vremi. Istorie și folclor;*
 199 *Ghicitori (volum pentru Tezaurul etnofolcloric al Moldovei);*
 200 *Răvașe versificate, amintiri, romanețe folclorice (volum pentru Tezaurul etnofolcloric al Moldovei);*
 201 *Basme (participare la volumul respectiv al Tezaurului etnofolcloric al Moldovei);*
 202 *Legende și tradiții (participare la Tezaurul etnofolcloric al Moldovei);*
 203 *Descânțece (participare la Tezaurul etnofolcloric al Moldovei);*
 204 *Poezie lirică (participare la Tezaurul etnofolcloric al Moldovei).*

NOTĂ

Suntem conștienți de faptul că această listă de lucrări nu este completă (ne scapă din datele privind anii 1979 și 1993–1996), iar pe alocuri este rezumativă (în cazul operelor colective, cum ar fi – doar un exemplu – ceea ce figurează la numărul de ordine 182: *Cât îi Maramureșul...*, care, în realitate, însumează șapte compartimente de sine stătătoare: 1) Credențe și

superstiții, p. 150–153, 2) Tălmăciri de visuri, p. 154, 3) Ghicitori, p. 167–172, 4) Căntece istorice, p. 246–247, 5) Romanțe, p. 422–428, 6) Amintiri, p. 429–436, 7) Scrisori versificate, p. 437–454); nu am reușit să indicăm peste tot paginile publicației din cuprinsul surselor cu mulți autori, volumul lucrărilor. Nu dispunem acum de date concrete referitoare la publicațiile regretatului coleg în revista moscovită „Detskaia literatura” și cea chișinăueană – „Scânteia leninistă”; ne lipsesc numirile traducerilor din rusă (vreo șapte), una dintre acestea, cunoscută la moment, fiind: 205. *Pacea munte de aur este. Proverbe și ghicitori rusești*. Selecție, prefată și tălmăcire din rusește de E. Junghietu și S. Moraru, Chișinău, 1983.

Pentru 25 de ani de aplecare asupra filei de scris, această listă de 205 lucrări, chiar și incompletă cum este, vorbește de la sine, ea fiind cea veșnic vie – prin freamăt de creier și zbatere de inimă – a folcloristului basarabean Sergiu Moraru.

Victor Cîrîmpei

Tipărit: **Senne**

Au apărut

MEMORIILE COMISIEI DE FOLCLOR

Tomul VII (1993)

București, Editura Academiei Române, 1996, 192 p., 6 000 lei

În sumar:

- ELENA SECOȘAN și MARIA BÂTCĂ, *Constumul popular al Dunării de Jos. Origini și evoluție*
- ILIE MOISE, *Sibiul – centru cultural-științific racordat la cercetarea academică românească*
- CONSTANTIN COSTEA, *Repere istorice în evoluția jocurilor feciorești*
- TITUS MOISESCU, *Muzicieni români – pagini epistolare*
- PETRE FLOREA, *Domnul de Rouă* (studiu monografic)
- ALEXANDRU DOBRE, *Documente etnofolclorice românești*
- ALEXANDRU DOBRE, *Considerații etnofolclorice pe marginea unui eveniment istoric: Intrarea triumfală a lui Mihai Viteazul în Alba-Iulia – 1 noiembrie 1599*
- ALEXANDRU DOBRE, *Adnotări pe marginea unei comunicări academice: V.A. Urechia, Inscripțiuni după manuscrise. Comunicări și note*

În curând

MEMORIILE COMISIEI DE FOLCLOR

Tomul VIII (1994–1996)

În sumar:

- SABINA ISPAS, *Legenda populară românească tradițională între „canonic” și „apocrif”*
- GHEORGHE OPREA, *Structuri sonore în repertoriul muncilor și obiceiurilor de peste an (I)*
- MARIA BÂTCĂ, *Mărci reprezentative ale costumului popular tradițional din Transilvania: cămașa cu „ciupag” și zadia cu „trupul vânăt”*
- RADU OCTAVIAN MAIER, *Meșteșuguri țărănești. Prelucrarea fibrelor vegetale și animale în mediul rural românesc*
- AL. DOBRE, *Documente etnofolclorice românești. Mărturia cu sufletul, jurământul pe Tetraevanghel, cartea de blestem*

ISSN: 1220-5370

REF, tom 42, nr. 5–6, p. 375–562, București, 1997

Lei: 6 000